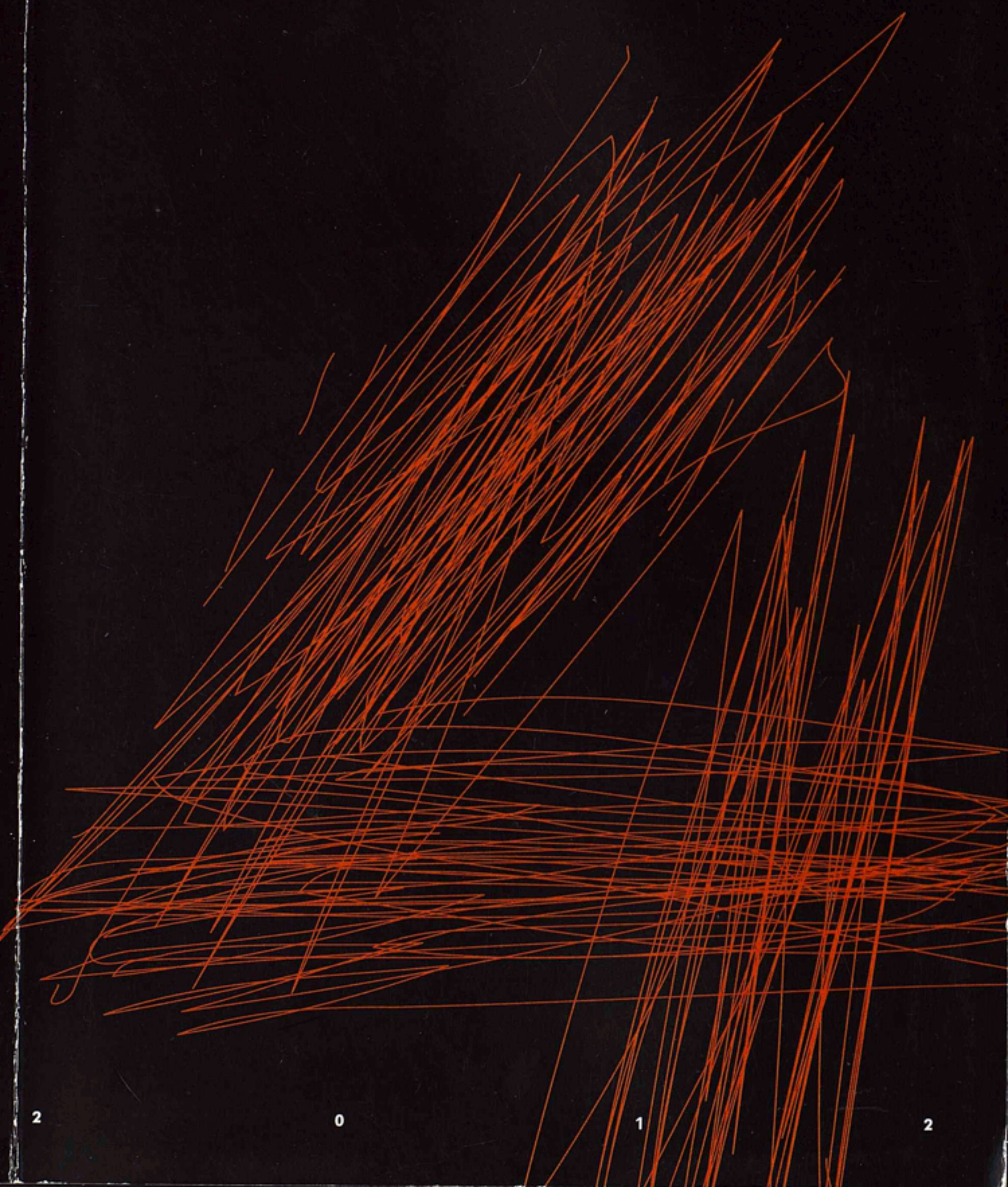
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Ркелама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Стержень этого номера — поиск художественного языка, способного выразить новую реальность и сформировать новое, адекватное времени восприятие. О проблемах, объективных и привнесенных трудностях, тупиках, потерях на этом пути размышляют в материалах рубрики «Здесь и теперь» Константин Эрнст и Даниил Дондурей. Свой опыт работы на этом направлении представляют известные мастера — режиссеры Андрей Звягинцев, Владимир Мирзоев, Бела Тарр, оператор Сергей Юриздицкий. В разных рубриках они ведут — на конкретных примерах — разговор о профессии, об эстетике и идеологии, о своем ремесле, о зрителях, которые «делают» их фильмы.

В «Репертуаре» публикуются рецензии на самые обсуждаемые фильмы последнего времени и на сериал Валерии Гай Германики «Краткий курс счастливой жизни».

Рубрику «Разборы» открывает — в духе этого номера — своего рода критический мастер-класс на тему нового языка: подробный анализ разных аспектов одного из самых принципиальных, спорных и трудных для интерпретации фильмов — «Стыда» Стива Маккуина. В «Чтении» — снова дебюты: полярные жанры и непохожие авторские индивидуальности.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
КОНСТАНТИН ЭРНСТ
Запах времени
Новый язык телевидения еще не создан

12
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Ночной и дневной народы
Язык табуирует жизнь

РЕПЕРТУАР

19
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Самые обаятельные и привлекательные
«Краткий курс счастливой жизни», режиссер Валерия Гай Германика

24
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Сочувствие госпоже месть
«Краткий курс счастливой жизни», режиссер Валерия Гай Германика

28
НИНА ЦЫРКУН
Парк советского периода
«Шпион», режиссер Алексей Андрианов

32
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Модерн нашей жизни
«Борис Годунов», режиссер Владимир Мирзоев

37
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
Годунов, «эффективный менеджер»

45
АНТОН ДОЛИН
Лифт под эшафот
«Хижина в лесу», режиссер Дрю Годдард

КОММЕНТАРИИ

51
БОРИС ЛОКШИН
Признание Элфорда

И М Е Н А

61
СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ:
«Кино — это культурная картинка»
Беседу ведет Елена Мадден

Р А З Б О Р Ы

73
ОЛЕГ ЗИНЦОВ — ИННА КУШНАРЕВА — ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Табу
Маккуин-вариации

81
Назад в будущее
«Старик»: Новый вектор казахского кино
Дискуссию ведет Гульнара Абикеева

87
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Насилие как способ коммуникации
Современное корейское кино

О П Ы Т

99
АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ
Никаких символических смыслов
Мастер-класс режиссера

118
БЕЛА ТАРР:
«Кинематографист — несчастливая профессия»
Мастер-класс режиссера

Ч Т Е Н И Е

125
ЭЛЛА МАНЖЕЕВА
Чайки
Сценарий

139
АНАСТАСИЯ ИСТОМИНА
Крыло бабочки
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

КОНСТАНТИН ЭРНСТ

Запах времени

НОВЫЙ ЯЗЫК ТЕЛЕВИДЕНИЯ ЕЩЕ НЕ СОЗДАН

Понимая очевидность разговора о «цифре», аналоге, широкополосном доступе, LTE и ФЦП, предлагаю сосредоточиться на гораздо более важных вещах. На том, как в последние годы меняются не способы доставки и распространения контента, а практика зрительского восприятия. Как трансформируется язык, на котором потребитель готов выслушать то, что мы порой косноязычно, захлебываясь, пытаемся ему сообщить. Важным, на мой взгляд, является не технический способ, не гаджет, потому что грифельный карандаш, гусиное перо, ручка-непроливайка или гелевая ручка все равно пишут один и тот же текст. И что бы ни говорили страстные приверженцы Интернета о том, что он изменил реальность, а он, безусловно, ее изменил, пишут они тоже тексты и показывают тоже картинки. Ибо, надо отдавать себе в этом отчет, homo sapiens достаточно устойчивый биологический тип, мало изменившийся за последние две тысячи лет, да и мозг устроен именно так, а не иначе. Кроме того, воспитанная и навязанная система обмена знаками информации зависит от воспитания и существующей практики применения.

Скорости, обилие информации, мир, казавшийся таким огромным и ставший таким маленьким, — все это привело человечество к гиперстрессу. (По прогнозам ВОЗ, к 2020 году психические расстройства скоро станут вторым по распространенности заболеванием в мире.) И где-то в конце 50-х мир начал подавлять эти стрессы глобальным консьюмеризмом. Девушка днем покупала себе платье, и вечером ей становилось легче. Мальчик покупал транзисторный приемник и с упоением слушал его до глубокой ночи. Люди увеличили объем предметов и услуг, которые снимали с них стресс. Они не были готовы, как в середине прошлого века, дожидаться определенного возраста, чтобы купить машину или стать владельцем собственного дома. Они хотели всё и сейчас. Экономика цивилизованного мира любезно предоставила им эту возможность. Все, что снимало твой стресс, можно было получить в кредит, отдавать который нужно было через десять, двадцать и даже тридцать лет. «Через тридцать лет» в человеческой психологии — это никогда. Это была тактически прекрасная модель, но сегодня она сломалась. Люди из центра цивилизации получили товаров, услуг и недвижимости на то количество денег, которое они уже никогда не смогут обменять на результаты собственного труда. И не только собственного, но и следующих двух поколений. Удобная послевоенная потребительская модель существования

Текст генерального директора Первого канала Константина Эрнста подготовлен на основе материалов его выступления на XV Конгрессе Национальной Ассоциации телевещателей в ноябре 2011 года, а также его доклада в рамках MIPCOM в Канне в октябре 2011 года.

миллионов нарушила главный принцип: ты можешь обменять свою работу на деньги, а если ты ее уже не можешь обменять, то тебя настигнет крах.

В результате современная цивилизация оказалась на краю пропасти. Я сознательно обостряю взгляд на проблему. Сотни миллионов людей не чувствуют, что все изменилось. И кризис 2008 года ощущают как очередной — «так всегда бывает, а дальше опять будет хорошо». Но кризис этот — глобальный. И люди, которые занимаются электронными СМИ, люди, которые не только отражали, но и во многом формировали историю второй половины XX века и первого десятилетия XXI, несут за это всю полноту ответственности. Более того, способствуя ускорению этого кризиса, мы, быть может, являемся теми, кто обязан попытаться осмыслить его и предложить рецепты выхода.

Медиа всегда были опережающей частью цивилизации. Они первыми вбрасывали в общество информацию и первыми получали на нее ответ. В силу своей структуры медиа способны точнее и оперативнее других институтов акцептировать изменения в обществе, анализируя степень внимания к отдельным своим форматам. Причем зрители и слушатели зачастую не могут ответить на вопрос, почему им что-то стало, а что-то перестало быть интересным. Так называемые дневниковые исследования потеряли актуальность, поскольку они измеряют внутреннюю установку, а не реальность. Поэтому подсознательное, не артикулированное изменение интересов гораздо более важно, нежели то, что люди готовы проговаривать.

На протяжении последних десятилетий XX века те телеформаты, которые эффективно привлекали внимание зрителей во всем мире, такие как Wheel of Fortune («Поле чудес»), Family Feud («Сто к одному»), Name That Tune («Угадай мелодию»), стали драматично терять аудиторию. А срок жизни нового успешного формата сократился с десятилетий до сезона-двух. То, что раньше отвечало на запросы зрителей, больше на них не отвечает. Зрители подсознательно ждут, что электронные медиа, которые во многом для них, как это ни банально, являются окном в мир, будут проговаривать им наступающее время. Люди, формирующие электронные СМИ, еще раньше и острее почувствовали это изменение времени. Но это процесс. А анализировать и формулировать процесс, который еще не кристаллизовался до результата, особенно трудно. Последними форматами, которые отражали зависшее между двумя тысячелетиями время и потому имели длительный успех, были реалити и их версии — Survivor («Последний герой»), Pop-idol («Народный артист»), Star Academy («Фабрика звезд»), Fear Factor («Фактор страха»). Сейчас время находится в инфинитиве. И ни один реально успешный формат еще не отразил атмосферу начала третьего тысячелетия.

Голливуд в первое десятилетие XXI века встал на опасный путь удовлетворения интересов основных посетителей кинотеатров — тинейджеров. Это трагично повлияло на развитие кино, превратив его в аудиовизуальный аттракцион. Кино сегодня — повод для подростков собраться вместе, есть попкорн и целоваться. Ты можешь выйти из зала и, вернувшись, не потерять историю. Потому что тебе больше не рассказывают миф. Аттракцион и миф — два абсолютно разных явления. Аттракцион тебя только развлекает. Миф похож на таблетку в сладкой облатке — ты думаешь, что развлекаешься. На самом деле ты получаешь коллективный жизненный опыт. Культура предусматривает определенную стратегию повествования. Не воспитав культуру этого восприятия у подростков, мы потеряем их, когда они станут взрослыми.

При этом классическую функцию кино в последние годы успешно реализуют американские платные телеканалы — HBO, AMC, Showtime. Вспомните Mad Men («Безумцы»), Boardwalk Empire («Подпольная империя»), Californication («Калифрения»), Dexter («Декстер»), The Borgias («Борджиа»), Weeds («Косяки»)... Телевидение отсепарировало этот культурный продукт, отражающий свое время, для аудитории, которая готова платить за этот культурный опыт в виде развлечения. Но это уже отделенные от основной аудитории группы — более интеллектуальных и более состоятельных людей.

Интересно, что главный герой-протагонист в самых успешных проектах десятилетия — фрик, в какой бы социальной среде он ни находился. Доктор Хаус из одноименного сериала, доктор Лайтмен из «Обмани меня», Хэнк Муди из «Калифрении» или майор Глухарев — Глухарь — из самого популярного российского сериала последних трех сезонов — все они в той или иной степени «чудаки», фрики.

Зритель подсознательно всегда пытается ассоциировать себя с главным героем. Ассоциация с фриком кажется парадоксальной. Но она весьма симптоматична. В изменившемся и не артикулированном времени человек идентифицируется с героем, который легко и свободно нарушает все существующие правила. Обычный зритель не находит в себе силы нарушать их в обыденной жизни. Фрик на телеэкране делает то, чего внутренне желает телезритель. Мировые платные телеканалы со своими высокими бюджетами и селекционной качественной аудиторией являются основными лабораториями нового времени, уже получившими частичный ответ на еще явно не сформулированный запрос своей аудитории.

Что касается больших каналов, то есть два важных факта, которые необходимо констатировать. Первый. Что бы ни утверждали промоутеры Интернета, в последние годы общая телевизионная аудитория во всем мире растет. Кто-то пытается объяснить это улучшением качества — HD, стереозвуком, массой новых каналов... Все это, наверное, правда. Но главная правда — в том, что благодаря Богу и медицине, люди стали жить дольше и что взрослых в цивилизованном мире становится больше. Поэтому телевидение еще на протяжении десятилетий будет оставаться наиболее эффективным медиа, привлекающим наибольшее внимание и позволяющим своим рекламодателям осуществлять наиболее полезный контакт. Второй факт заключается в том, что мы наблюдаем значительное снижение качественной аудитории во всем мире. Эта аудитория интересует телевидение как наиболее интеллектуальная и понимающая, а наших рекламодателей — как наиболее платежеспособная (большие каналы во всем мире существуют в основном за счет рекламы). Эти люди готовы воспринимать художественный продукт высокого качества, но либо у них нет времени смотреть телевизор, либо у телевидения в группе их интересов слишком высокая конкуренция. Удерживать их, как уже было сказано, удается только самым передовым платным каналам с их дорогим, специфическим и часто нетолерантным для широкой аудитории продуктом. Если классическим каналам не удастся удержать значительную часть этой качественной аудитории, телевидение останется в зоне внимания не очень молодых, не очень образованных и не слишком обеспеченных людей — людей с весьма ограниченным кругом интересов. Как удержать внимание такой аудитории, телевидение знает. Но оно еще не знает, как сегодня работать с молодой аудиторией, которая пока является лишь меньшей частью зрителей, но в будущем станет для телевидения наиболее важной.

Теперь о языке. То, что все присутствующие смотрят игровой полнометражный фильм, легко и комфортно понимают все, что происходит на их глазах, — это результат воспитания и навязанных информационных форм. Кино, появившееся 117 лет назад во Франции, реформированное в первое десятилетие XX века в Америке в значительной степени Дэвидом Гриффитом, фактически создавшим и мистифицировавшим понятие «киномонтаж», в Китае появилось в конце 10-х годов XX века и вызвало шок. Человек шел по улице, потом оказывался на третьем этаже жилого дома. В зале была паника. Чудо, думали китайцы. Понятный любому европейцу или американцу монтажный ход у не воспитанного на кино китайского зрителя не воспринимался как адекватный и логичный. Поэтому, на мой взгляд, старики Гутенберг и Гриффит все-таки более радикальные трансформаторы человечества, нежели покойный Стив Джобс и наш бывший соотечественник Сергей Брин. Но не будем недооценивать и двух последних. Для тех, кому за тридцать, они всего лишь приятное дополнение к меню, для тех, кто моложе, они и есть нынеш-

ние Гутенберг и Гриффит. И все они изменили способ и практику восприятия информации.

Все, к чему ты привык и любил с детства, все, чем кормила тебя бабушка до тех пор, пока ты не пошел в школу, навсегда останется твоими любимыми блюдами. Для всех, кто присутствует здесь, самым важным является то, что телевидение в той форме, в которой оно существовало, продолжает существовать для всех, кому «30+». А вот для тех, кто «4—30», — старого телевидения уже почти нет, а нового пока им никто не предложил. Причем ни создатели давно

Питер Брейгель Старший. «Притча о слепых». 1568

знакомого телевидения, ни творцы нового Интернета. Все находятся в стадии накопления сил и мыслей, скорее всего, для будущего прорыва. Рассказы о том, что люди сами будут формировать свое телевизионное меню разными версиями vew, on demand, через широкополосный доступ, не выдерживают критики, как показала практика последних десяти-пятнадцати лет на Западе.

Исступленные юзеры, готовые сутки проводить в Интернете в поисках своего продукта, являются в первую очередь исступленными. А это всегда маргинальные группы. В целом аудитория, какими бы гаджетами она ни была снабжена, довольно вялая и пассивная. Она ждет адекватного, но, тем не ме-

нее, навязанного ей предложения. И мнимая креативность исступленного юзера в большинстве случаев оказывается банальным неврозом. В замечательном докладе, прочитанном в Москве британским психологом Сьюзен Гринфилд, которая изучает влияние современных технологий на человеческое сознание, говорилось о том, что практика социальных сетей радикально расходится с практикой жизни. Человек, поведенческая деятельность которого сформирована в виртуальном пространстве, перестает осознавать последствия своих поступков в реальном мире. Он привык, что их можно отредак-

тировать, переписать или просто удалить. В прошлом году в докладе американских ученых, которые анализировали психологический портрет значительной группы наиболее активных интернет-пользователей, говорится о том, что у них обнаружено на порядок больше проблем как непосредственно психиатрических, так и связанных с самой социализацией. Важнейшим аспектом такого существования в социальной сети является маскарад. Ты представляешься в любом желаемом имидже и не отвечаешь ни за какие последствия. Но маскарад хорош на масленицу, дабы сбросить напряжение. Если он длится круглый год, дело часто кончается психушкой.

Когда говорят, что Интернет убьет телевидение, это глупость. Современный телевизионный канал — это не способ распространения, это контентная команда. Будем ли мы распространяться аналоговыми передатчиками, цифровыми сетями, через Интернет либо другими способами — это совсем не важно. Каждое десятилетие будет приносить новый вид транспорта. Нам надо будет просто учиться ездить на новой лошади. Апологеты Интернета с яростью новообращенных готовы приписать ему массу несвойственных смыслов. Забывая о том, что главное в Интернете — это индивидуум. Юзер. Индивидуальный юзер способен сообщать факты, создавать любопытные тексты, выкладывать видео, но не способен создавать качественный и значимый аудиовизуальный контент, который может заинтересовать десятки и сотни миллионов людей. Подавляющая часть наиболее смотрибельного контента в Интернете создается классическими командами киностудий, телеканалов и производящих компаний. Это коллективный труд.

Классическое телевидение убьет не Интернет, а люди, сформированные Интернетом. И разделительная черта проходит где-то до и после 1980 года. Психика людей, родившихся после 1980-го, сильно отличается от психики людей, родившихся до. Язык, который они воспринимают и который является для них адекватным, принципиально иной. Как и их представления о развлечении, информации, бюджете свободного времени. Им, еще детям, была предложена другая модель восприятия общественной реальности. Не электронный ящик, стоящий в углу комнаты, а компьютер, стоящий на их столе, — их окно в мир. Люди, родившиеся после 1980 года, не готовы проводить весь вечер у телевизора. Не готовы подчеркивать фломастером в телегиде интересные для них программы. Многие из них не в состоянии просмотреть часовую программу до конца. Люди, сформированные информационным потоком Интернета, интересуются хай-лайтом больше, чем самим событием. Их сознание готово ознакомиться с сутью предложенного продукта, и зачастую рекламный трейлер полностью удовлетворяет их интерес к просмотру. Синдром рассеянного внимания — диагноз этого поколения. Это не плохо, это факт. Ты можешь одновременно держать несколько источников информации, но в результате не можешь следить ни за одним из них по-настоящему внимательно. Возможно, в ближайшее время большим телевизионным брендам придется создавать две версии — для цифрового поколения и для аналогового. Потому что если раньше вы смотрели MTV, а повзрослев, переходили на большие каналы, нынешние молодые зрители будут и в дальнейшем смотреть те каналы, к которым привыкли, — потому что там говорят на их языке.

Одной из аксиом старого телевидения всегда была стабильность. Успешный проект был успешен в течение лет или даже десятилетий, поставленный в одном и том же месте сетки. Это было частью распорядка дня. В одно и то же время люди приходили с работы, в одно и то же время они ужинали, включали телевизор, выключали и ложились спать. И тем, кто застал это счастливое время, будет о чем рассказать своим внукам.

Новое телевидение не может рассчитывать на подобную лояльность. Оно будет вынуждено, как уличный торговец или проститутка[1], предлагать свои услуги — и желательно убедительно — каждому попавшемуся ему на глаза клиенту. Молодая аудитория больше не готова приходить к нам, как в храм, в определенный час определенного дня. Мы должны искать наших зрителей, разделив их на множество мелких категорий, для того чтобы предложить каждому интересный только для них продукт. Для них мы перестанем быть популярными репертуарными театрами с большими красивыми афишами, которым остается только организовать продажу билетов. Мы будем вынуждены, как

1 Интернет-юзеры, заходя на YouTube, с радостью выхватили из всей видеозаписи выступления лишь слово «проститутка», подтвердив вышесказанное: новая аудитория не готова вникать ни в смысл сказанного, ни в суть увиденного. Перечитайте еще раз — я не о том, о чем вы подумали.

специальные силы, настигать наших зрителей везде, где бы они ни находились (в том числе и с помощью Интернета, который телевидению не нужно копировать — его нужно просто использовать). И вовсе не потому, что наш продукт им больше не нужен. Ничто, кроме литературы, театра, кино и телевидения, не способно объяснить людям время, в котором они живут, дать коды поведения в той или иной ситуации, рассказывать об окружающем мире и сохранять баланс представлений о добре и зле. Так устроена психика homo sapiens.

В этом плане телевидение, наследуя миссию кино и книги, в значительной степени являясь их развитием и продолжением, призвано моделировать поведенческие модели в реальном, а не виртуальном мире. В том мире, в котором мало что из содеянного можно поправить и совсем уж ничего нельзя стереть. Пользователи, старомодные зрители «ящика», живут в этой унылой или солнечной реальности. И именно телевидение обязано апеллировать к реальному зрителю, объясняя ему в той или иной форме существующую реальность и пытаясь помочь найти свое место в ней.

Думаю, что язык этой системы не появился, потому что произошел некий кризис, который приводит к усталости от старого языка и попыткам что-то сказать на новом, он логично происходит с какой-то периодичностью, грубо говоря, раз в сто лет. Это объективная история, связанная прежде всего с человеческой психикой и непрерывно изменяющейся жизнью. Настаиваю на том, что человек меняется очень мало. Важно осознавать, что сам по себе он меняется гораздо медленнее, чем все вокруг.

С определенной периодичностью психика устает от того способа описания действительности, которое существовало на протяжении предыдущих семидесяти лет. Поэтому этот язык больше не отражает реальность, на нем уже трудно ее объяснить, а дальше происходит то, что блестяще описал Маяковский в начале прошлого века: «улица корчится безъязыкая». Нечем кричать и разговаривать... Просто устает система выражения эмоций и описания реальности. XX век сильно увеличил скорости, поэтому то, что происходило раньше раз в сто лет или даже еще реже, сейчас будет проявляться гораздо быстрее. Несколько десятилетий станут поводом для выработки нового языка.

Потребность молодой аудитории получать ролевые модели — острая. Даже острее, чем у старшей, уже обладающей этим опытом. Но мы пытаемся рассказать ей о нашем времени миф на древнегреческом языке. Они просто не могут нас понять. Мы должны освоить и выработать тот язык, посредством которого телевидение расскажет им свои классические истории о любви, дружбе, героях и подвигах, верности и предательстве, о том, из чего, собственно, состоит человеческая жизнь. Потому что никакой Интернет не меняет сути человека. Он меняет суть восприятия, меняет язык, на котором до зрителя доходит история, но суть истории всегда остается прежней. Гаджеты приходят и уходят, человек остается. Во многом таким, каким был десять, пятьдесят и сто лет назад.

Телевидение, спасаясь от агрессии Интернета, пытается классифицировать интересы аудитории, создавая десятки и сотни каналов узкой специализации — про рыбалку, охоту, кулинарию и все что угодно. Но эти многочисленные новые каналы не в состоянии сделать то, что могут и обязаны сделать большие. Они должны объяснить новое время вашей жизни. В конце концов ваша жизнь важнее, чем ваша рыбалка.

Создан ли сегодня очередной новый язык? Я считаю, что нет. Есть отдельные, довольно косноязычные попытки высказываться. Кто может произнести более или менее связную фразу, тут же становится популярным в первую очередь в Сети. Это еще не «запах времени», но уже «запах свежести». Телевидение пока только подходит к попыткам говорить отдельные фразы на этом языке. То, что сейчас происходит, похоже на то, что мы наблюдаем весной: почка какое-то время остается просто почкой, а потом она прорывается и оттуда появляется листок. Рождение нового языка — такой же объективный процесс. Так что придется немного подождать. Это непременно произойдет. И довольно скоро.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Ночной и дневной народы

ЯЗЫК ТАБУИРУЕТ ЖИЗНЬ

В конце прошлого года были сделаны два важных телевизионных, а по сути культурологических заявления. Их авторы — главные проектанты нашей жизни. Сначала Д.Медведев на торжественной церемонии, посвященной восьмидесятилетию отечественного телевидения, сказал, что «это наша жизнь, и за то, что происходит в стране, отвечают не только политики, но и телевидение». А затем В.Путин, тогда еще премьер-министр, на своей встрече с кинематографистами говорил о том, что у культуры, в частности у кино и телевидения, есть очень важная, «достойная и содержательная миссия — создавать определенные рамки ценностей и нравственные ориентиры». Оба этих концептуальных суждения даже с учетом их сиюминутности мне кажутся заявкой на возможный поворот в культурной политике. Во-первых, об этом власть вообще не говорила много лет. Во-вторых, эти суждения дискредитируют корпоративное и многоаспектное представление о том, что такое современные российские медиа.

Я бы хотел упомянуть лишь некоторые группы опасностей, связанных с нынешним состоянием телевидения и культуры в целом в контексте того, что мы называем «сценарий на завтра». Об одной из них очень точно в последнее время говорит Константин Эрнст — о кризисе нашей способности адекватно моделировать и объяснять жизнь. С этим не справляются не только ныне действующие системы и массовых, и экспертных представлений о происходящем — о государстве, о себе, о тенденциях и тупиках развития, о том, как устроена повседневная практика, «правила игры», о том, что сегодня значимо, а что — нет. Мы все чаще оказываемся безоружными перед постоянно появляющимися проблемами. Пришли Интернет, виртуальное пространство, социальные сети, иные ориентиры и координаты, но при этом в нашем сознании продолжают работать давно отжившие, сломанные или трансформирующиеся прожективные схемы объяснения того, как жизнь может и должна быть устроена.

С одной стороны, возникает множество типов и вариантов культурных практик, стилей, поведенческих программ, а с другой — меняются зоны ответственности, наша чувствительность к тому или иному осознанию реальности. Всегда такие чуткие, сегодня художники оказались не способны полноценно интерпретировать природу происходящих сдвигов. Я имею в виду и тех, кто работает с авторской культурой, и тех, кто с массовой. Возникает впечатление, что отечественные авторы либо боятся, чуть ли не пасуют перед своим временем, либо попросту подкуплены коммерческим шоу-бизнесом. Один из лидеров недавно вошедшего в кино поколения режиссеров Борис Хлебников прошлым летом сказал о себе и товарищах: «Мы все — новые тихие».

С другой стороны, меняются сами иерархии и рубрикации понимания действительности. Часто исчезает разница между виртуальным и реальным миром, между эмпирическими поступками и вербальной активностью. Одновременно происходят другие разнообразные цивилизационные технологические и культурные сдвиги — что-то трансформируется, что-то исчезает или занимает чужое место. Современное российское телевидение как раз и расположилось между этими двумя системами — отживающей и возникающей.

Как известно, ТВ нуждается в как можно большем количестве включенных телевизоров — на это работает весь запущенный в России примерно с 1994 года экономический механизм наших медиа. Понятно, что именно этот прин-

цип содержательно противостоит другим, не менее важным, требованиям современной макроэкономики, которой нужны «сложные люди», способные к креативу, оригинальным и рискованным решениям, к конкуренции, к тому, чтобы ничего и никого не бояться, верящие в то, во что сегодня в России верить трудно, — что изменить и улучшить систему жизни все-таки можно и в достаточно обозримое время.

Эти две совсем разные машины производства «картин мира» — на самом деле их еще больше — друг другу активно противостоят. Пока нет способа сделать так, чтобы столь разнонаправленные программные стратегии отечественного телевидения начали понимать друг друга, взаимодействовать, сотрудничать. Первый канал очень серьезно занимается поиском этого общего культурного языка, но — по ночам, в свободное от рекламного бизнеса время. Там идут интересные поисковые — в плане нового языка — разработки.

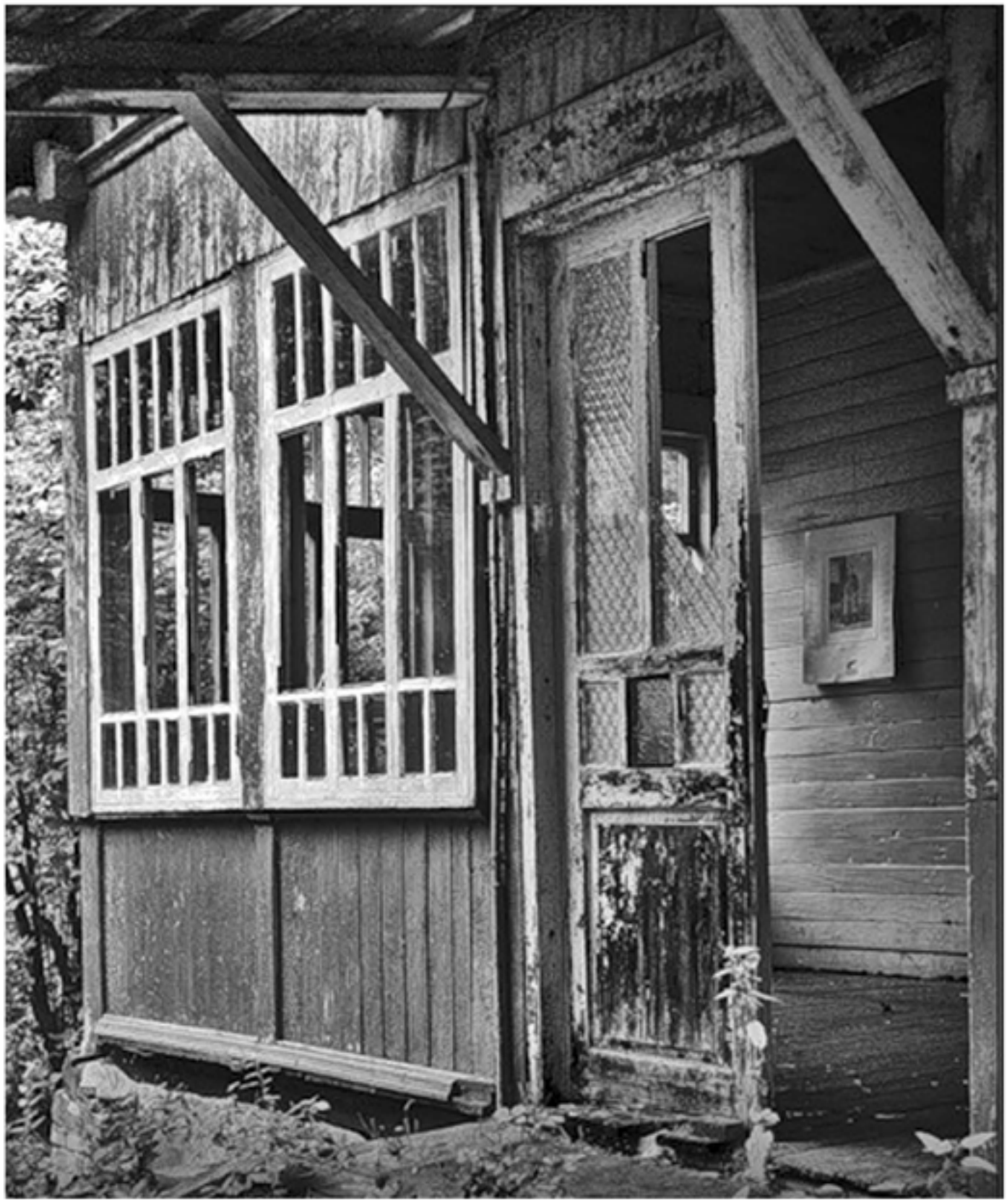
Разбираемся ли мы в том, что получается успешно, а что нет? Вот вертикальное программирование пока дает сбой — что следует с этим делать? Как за эксперименты с контентом расплачиваются не рефлексирующие природу контента рекламодатели? Соображают ли они что-нибудь в связи с мировоззренческими или моральными последствиями решения задач, которые определяются их естественным желанием продать свой продукт максимальному количеству зрителей? И если сегментированных аудиторий стало много и они все друг от друга существенно отличаются, то выходит, что в каком-то смысле в России формируются разные, пусть и говорящие на одном языке, народы. И каждый из них использует собственные смысловые и контекстуальные конвенции. Есть «ночной» российский народ, «дневной», «утренний», «прайм-таймовый»...

Когда в 70-е годы проводили массовые опросы в Институте социологических исследований, то выяснили, что тогда, в эпоху застоя, люди больше всего хотели три вещи — поездку за границу, собственную автомашину и какое-то улучшение качества своего жилья (купить, расширить, построить загородный домик и т.п.). Во многом для продвинутых групп населения эти проблемы уже решены. Доходы граждан выросли минимум в семь раз. Количество личных автомашин за последние два десятилетия увеличилось в шесть раз. Такова гигантская скорость расширения благополучия, ранее невероятные объемы потребительской свободы. Они коснулись двух из каждых трех семей, а не каких-то там процентов населения. Так, количество поездок за рубеж выросло в тридцать — сорок раз. Согласитесь, это большие сдвиги в практике повседневной жизни. Не только экономические, социальные, но, естественно, и культурные. Но что в этом плане произошло с представлениями и приоритетами разных социальных групп? С ценностным миром этих представителей «ночного», «дневного» и «вечернего» народов? Каковы их желанные образы будущего, понимание собственности, прошлого, их отношение к Западу, к рынку, социализму, к партнерам? К собственному будущему? Появилось ли новое сознание того, чем занимаются церковь, СМИ, семья, школа, другие идеологические институты?

Во все времена художественная деятельность представляет собой освоение смыслов своего времени и проектирование программ будущего. У гениев — на целые эпохи, у талантливых людей — на большое время, а у тех, кто занимается массовой культурой, — хотя бы на тот его отрезок, который связан с восприятием конкретного произведения. На эту тему есть очень интересные исследования: примерно половина населения нашей страны в последнее десятилетие не планирует свою жизнь больше чем на один год, 48 процентов — примерно на год, и только два человека из каждых ста — на большую перспективу. Люди почему-то перестали планировать свое будущее. Это очень опасная в жизнестроительном плане ситуация.

Вторая группа вызовов связана с содержательным наполнением российского сознания, фиксируемым самим языком. Вы заметили, в официальных документах вместо слова «человек» в последнее время стали пользоваться сло-

восочетанием «человеческий фактор». Это так же значимо, как псевдопонятие «лица кавказской национальности», принадлежащее выдающемуся практику российской культуры Лужкову. Здесь настоящая точность описываемого феномена, фиксирующая множество смысловых напластований, подтекстов, контекстов. Именно они как некие культурные матрицы воспроизводят универсальное состояние нынешнего российского сознания.



«Человеческий фактор» — это чуткое проектирование национальных «заморочек», абсолютно недоступное рефлексии наших макроэкономистов и обществоведов. В их исследованиях и проектах нет живых людей — вдохновляющихся, страдающих, депрессивных, имеющих какие-то страхи или надежды, доверяющих или не доверяющих другим. Зато есть «человеческий фактор», из-за проблем с которым так часто в последнее время падают самолеты. Из-за него — этого «фактора» — разрушается Саяно-Шушенская ГЭС, потому что побоялись предупредить важных начальников о неприятных колебаниях. Побоялись их побеспокоить. Из-за обессмысленного «фактора» погибают люди в Кузбассе, на теплоходе «Булгария», в пермском клубе. И такое понимание жизни, зафиксированное в языке реально функционирующей культуры, как бы ни протестовали большие теленачальники против столь расширительного взгляда на проблему, — зона ответственности телевидения.

В связи с этим мне кажутся не случайными какие-то оценки происходящего, которые мы, пусть и нечасто, слышим в телевизионных дебатах и интервью. Вот, например, слова директора Эрмитажа Михаила Пиотровского: «Я не раз говорил об атмосфере всеобщего недоверия и озлобления, на которых сегодня строится наша жизнь. Люди взрываются по любому случаю. Мы находимся на грани гражданской войны из-за всеобщего озлобления, а не только из-за социального неравенства». Что-то ведь заставляет этого известного искусствоведа так воспринимать происходящее.

Естественно, что мы часто в повседневной практике пользуемся уже имеющимися представлениями, потому что иначе мы не справились бы с пребыванием в реальности. Их вслед за Уолтером Липманом называют стереотипами — «мертвыми картинками в голове». Именно они, эти картинки, — готовые схемы объяснения происходящего, отформатированные у одних граждан в 70-е, у других — в 90-е, у третьих полученные по наследству еще раньше, — работают в головах большей части населения до сих пор. В одних случаях в качестве удобных подсказок, а в других — невидимых и неосознаваемых целей миросозерцания.

Конечно, у нас есть много закрытых для публичной рефлексии тем, но нет объяснений, почему они оказываются табуированными, а в какой-то мо-

мент вдруг растабуируются. Может быть, как раз потому, что очень значимы для сохранения, консервации фундаментальных основ российской системы жизни.

К таким содержательным пространствам, безусловно, среди прочего относится реальное наполнение «картин мира» массовых аудиторий — операциональные системы представлений в каждой из них, обыденные взгляды, ценности, нормы, разного рода стереотипы, мифологемы, иерархии оценок. В сущности, они не анализируют ни фактическое состояние общественной морали, ни соотношение официальной и теневой идеологии, ни воздействие национальной ментальности. У нас, в частности, нет — тут я согласен с Константином Эрнстом — и системного, опирающегося на множество исследований изучения телевидения. Видимо, потому, что это невероятно существенный инструмент управления страной, формирующий мотивационные программы нашей деятельности. Не случайно же в поле общественной экспертизы не попадает контент-анализ ТВ. Да он и не делается. Многие осуществляемые здесь смысловые практики должны оставаться неосознаваемыми, как бы неизвестными — табуированными. Может быть, какие-то аналитические доклады и ложатся на столы наших идеологических демиургов, гендиректоров каналов, но никогда не попадают в поле значимых дискуссий. Анализ контента осуществляется только в границах оценки отдельных передач, но не программирования разного рода аудитории в целом, тем более без обсуждения целей и результатов этой сверхответственной профессиональной работы.

Теперь о нескольких действующих в этой сфере цеховых стереотипах.

Телевидение только лишь средство массовой информации. На мой взгляд, это уже невероятно узкое, сегодня концептуально не работающее определение, лишь фрагментарно описывающее сферу функционирования ТВ. У него давно имеются десятки, если не сотни самых разных функций. В современном виртуальном мире это важнейший мировоззренческий, управленческий, проектный, производственный, потребительский институт, представляющий собой гигантский и наиболее эффективный комбинат изготовления массовых представлений об устройстве жизни. В конце концов, все мы понимаем, что и сама власть — это всего лишь интерпретация реальности, получаемая гражданами с теле- и интернет-мониторов.

Еще один любимый в нашей стране стереотип: *все претензии по поводу всего и вся должны быть обращены к политической власти.* Леонид Парфенов называет ответственных: это «начальники начальников». Вот стоит, дескать, отменить информационную цензуру... Мне кажется, это удобное, щадящее профессиональную выучку убеждение, хотя бы потому, что современная российская социокультурная система, приспосабливающаяся к новым цивилизационным процессам, давно уже творчески и очень успешно осваивает всевозможные ограничения. Власть научилась с ними работать — использовать развернутую схему разрешений, чтобы сохранить существенные для нее запреты. К примеру, все мы помним, что один из важнейших постулатов феодализма — охрана территории. И в империи нельзя было покидать «родную землю», чтобы не заразиться чужеродным образом мысли. Отсюда все эти прописки, паспорта, охрана границ, бесконечные службы надзора и пограничники в качестве героев. Сегодня многое из этого разрешено: «Да уезжайте вы все, куда хотите, проблем не будет».

Действуют и другие подходы к разрешению культурных предписаний. То же самое, например, происходит и с цензурой. Современные медиа и нынешняя власть прекрасно понимают новые функции того, что когда-то было принято называть ограничениями. К примеру, сегодня нужно создать много очень разных передач, книг, эпизодов в фильмах, сюжетов и отдельных фраз, где рассказывается, что Сталин был жестоким и кровожадным. Это делается для того, чтобы после определенных действий и пропорций... народ признал его вклад в российскую историю положительным. Таково сложное воздействие

новых PR-технологий, конкретных практик работы современных «фабрик мысли».

Еще один стереотип: *если вам не нравится, выключите телевизор.* Любой топ-менеджер СМИ так защищает свою контент-политику. Хотя все профессионалы медиа прекрасно понимают, что в современном обществе человек психологически не может отключиться от сети. Сегодня, кроме того что «ящик» выполняет множество социальных и культурных функций, это еще и сеть, а также часть других универсальных сетей. По данным годичной давности, время, проводимое гражданами России в Интернете, пока еще в двадцать четыре раза меньше времени, затрачиваемого на все типы ТВ.

Человек, живущий при включенном телевизоре, ощущает себя пребывающим в реальности, а *тот, кто не подключен, — словно и не живой.* Именно поэтому многие подсознательно не могут выключить телевизор. Так происходит и с Интернетом. Это совершенно новые вызовы, их не было двадцать лет назад. Уйти из сети, коммуникации — значит отказаться от подлинной жизни. И все это еще усиливается нашей давней потребностью находиться в депрессии и при этом заниматься злословием.

Еще одна непростая зона теоретического табуирования — воздействие экономики отечественных электронных медиа на контент. Я нигде не встречал каких-либо — открытых или закрытых — дискуссий на эту тему. «Реклама», «рейтинг», «доля» — что означают эти слова для программирования, форматирования передач, что стоит за ними? Какие здесь возникают предписания сюжетов, жанров, этических критериев, стилей? Что будет происходить в этом плане в ближайшие годы, после того как рекламное предложение увеличится с 4,5 до 7—10 миллиардов долларов в год? Это, быть может, *серьезный вызов, настоящее искушение,* без осознания последствий которого мы многие содержательные проблемы даже оценить сегодня не можем.

Как всем стало уже очевидно, действующая потребительская модель жизненных приоритетов оказалась несовершенной, ущербной, не решающей многие проблемы нашего развития, а ведь российские идеологи фокусировались в основном на совершенствовании именно этой философии. Сейчас мы опять стоим перед выбором идеи дальнейшей жизни. И перед обществом в качестве чрезвычайно актуальной стоит задача обретения нового философского и морально-этического обоснования для повода жить, во что-то верить, на что-то надеяться. Несбыточные желания в 70-е годы реализованы в конце 90-х и первой половине нулевых и уже исчерпаны. Принципиальная проблема заключается в том, что во многом это связано с поиском нового языка — его способности соответствовать тому, как меняется живая реальность.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Краткий курс счастливой жизни», режиссер Валерия Гай Германика

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Самые обаятельные и привлекательные

1. «Все мы жертвы, потому что женщины» —

заверяет подруг начальник отдела рекрутингового агентства — одна из героинь истории из жизни женщин. Новый сериал Валерии Гай Германики — логичное продолжение ее предыдущей работы. Режиссер предлагает свой курс «Этики и психологии семейной жизни», некогда обязательного в школьной программе предмета, утратившего актуальность на рубеже 1980—1990-х годов — в период подростковой самоидентификации героинь «Краткого курса счастливой жизни».

«Школа» заканчивалась угарной песней в баре-караоке. Ныне «настали времена почище» — просторные офисы, модного дизайна квартиры, разгар биографии, которую герои декорируют на свой манер. Новый сериал представителя современной кинематографической антикультуры о превращении любви в пытку. Под прицелом создателей «Краткого курса счастливой жизни» семья в системе рыночных отношений. Его героини, организовывая трудоустройство посетителей офиса, формулируют свои жизненные стратегии.

Сериал вызвал бурные дискуссии. Но не скандалы. Германика угодила как раз тем, кто не мог узнать себя в ее предыдущих фильмах, и поставила откровенный сериал без обилия шокирующих общест-

«Краткий курс счастливой жизни»

Автор сценария **Анна Козлова**
Режиссер **Валерия Гай Германика**
Оператор **Всеволод Каптур**
Художник **Владимир Ярин**
В ролях: **Анна Слю, Алиса Хазанова, Светлана Ходченкова, Ксения Громова, Кирилл Сафонов, Кирилл Жандаров, Елена Мольченко, Алексей Барабаш, Константин Гацалов, Светлана Иванова-Сергеева, Александр Вартанов, Федор Лавров, Сергей Бурунов, Ирина Хакамада, Ксения Собчак, Роман Билык и другие**
«Красный квадрат», «Русский проект», Первый канал
Россия
2011, премьера 2012

венность сцен. Несмотря на тот же ассортимент интриг и фабульных слагаемых, «Краткий курс...» получился на голову выше соседствующей отечественной сериальной продукции. Он не станет этапным, сенсационным, но подогревает интерес массовой аудитории к будущим работам режиссера. В нем нет прежней экспрессии, меньше выдумки, искрометности, меньше колкости. Но на данный момент это единственный отечественный сериал, приблизившийся к правде в разговоре о проблемах женщин «тридцати с хвостиком».

Серьезной причиной для чаяний несогласных с идеологией «Краткого курса...» оказывается отсутствие авторской оценки, хотя новая работа Германики довольно внятно артикулирует причины дисгармонии в жизни современных женщин. В повествовании нет прежней стихийности, неотчетливости, почти не осталось имитации косноязычия. Героини вписаны в социум, обрели дом, очаг, стабильность. Но остались с неразвитым сознанием, детьми-птенцами, которые не стали особенными — «белыми воронами».

При своей ориентации на телегламур и его реципиента «Краткий курс...» более неряшливо сделан — его стоит упрекнуть в обилии редакторских ляпов: постоянно летнее время года, не чистые кадры — жадно захватывающие лишнее, экстрагирующие закулисную реальность.

Финал каждой серии нацелен на женское клиповое сознание: изящной нарезкой эпизодов режиссер будоражит аппетит зрителя федерального канала. Ведь Германика, адресуя новый сериал оппонентам ее предыдущей работы, использует их вокабулярий. «Краткий курс...» — не экзистенциальное самовосприятие при помощи камеры, не путь в плоскость социальной антропологии, но путь в область социальной психологии. Смакуя в затяжных крупных планах мир обывательниц, Германика ставит фильм о чуждой ей субкультуре с удивительной чуткостью к героиням. Режиссер, мастер перформанса и обманки, создает весьма достоверные характеры на весьма скромном драматургическом материале, на заезженных характеристиках. Образы рождаются в кадре — старанием актеров и режиссера, въедающегося в каждый персонаж нервно дрожащим объективом. В каждой героине постановщик разрешает угадывать и себя. В «Кратком курсе...» нет декларируемого подглядывания, а использован метод случайного вкрадывания, шепота — скрывающего серьезную работу, скрупулезную игру в спонтанность. Германика предлагает вчитывание в облик, корректируя непосредственно на площадке драматургию образа. Она не изобретает, но делает добротное, точное кино, находя внутри заезженной интриги и полых типажей элементы для деконструкции, вгрызания в индивидуальность, расщепления мифологии аборигенок большого города. Если перейти к дизайнерским ассоциациям, вполне уместным в данном жанровом контексте, то «Курс...» — изящная туфелька-лодочка, подкупающая классичностью, но которая будет жать, доставлять дискомфорт, ибо производитель зашил под стелькой маленькую горошинку, достаточную для опознания новоявленных принцесс.

2. «Твоя программа не работает» —

вещает голос общественного деятеля Ирины Хакамады, сыгравшей любовницу как самую правильную и удачливую по набору функций героиню. Аффирмации организуют повествование, определяют его эмоциональный строй и определяют прагматику. Психолог Вера Родинка сочетает в себе восточную покорность с образом независимого эксперта и комплексом жертвы. Ее лекции — апофеоз образа жизни в стиле компиляции.

«Краткий курс...» — фильм, который надо смотреть, не слушать, как основной поток телепродуктов. Его героини требуют наблюдения, ибо увлекательным в версии Германики может быть наблюдение не только за низовой культурой, но и за неприкрашенной повседневностью. Ценностную систему женщин «Курса...» не понять вне звукового и шумового контекстов. Специ-

фический слух героинь воспринимает поток слов и мельтешение кадров как специфическую мелодию. Ни одна из них не опознает выражений душевных движений, мыслей, чувств и желаний, каждая презирает беседу — если это не инстинктивная сигнальная связь между партнерами. Презрение к диалогу — причина их тотального одиночества.

Женщины в сериале Германики живут не сердцем, не головой, а ушами. Героини все время что-то слышат: будь то застигнутая в кулуарах супермаркета тайна о чудо-шампуне, или указание ведуньи, или подслушанное при-

«Краткий курс счастливой жизни»

знание супруга — через уши информация отправляется в сознание, без фильтрации. Женщины любят ушами, ими же и ненавидят. В конфликтной ситуации маленькому мальчику, сыну главной героини, уши затыкаются. Слышать — прерогатива женщины, при этом слышащие терпеливо исповедуют культ глухоты — к детям, мужчинам. Героиням проще порезать ловким словцом, чем разложить проблему в неформульные реплики. Слушательницы курса квазипсихолога Веры Родинки — агрессивные иллюзионистки, разыгрывающие желанные роли. А экранным прототипом модного психолога можно считать героиню Татьяны Васильевой Сусанну из фильма Геральда Бежанова «Самая обаятельная и привлекательная»[1] (1985) — в меру экзотическая наставница инициировала «эмансипацию» рядовой сотрудницы конструкторского бюро. Конечной целью курса Сусанны было замужество, курс Веры обещает обретение счастья, смирение с судьбой, снятие противоречий — психологическую победу в схватке полов, а не семью.

Героини воспринимают жизнь через призму сплетений вербальной информации, инструкций неясной этиологии. В совокупности современные сериалы с местом действия «офис» могут составить каталог сюжетопорождающих пересудов, толков. В «Кратком курсе счастливой жизни» фабула открыта в новом «браузере» — знакомом, но все же не поддерживаемом предыдущими «драйверами», дающем сбои при считывании дополнительных «вкладок». Режиссер озадачила героинями: каким-то чудесным образом она заставляет переживать за них. Простые диалоги, убо-

[1] Занимает по посещаемости 56-е место среди отечественных фильмов за всю историю советского кинопроката.

гая по составу жизнь — но за две серии, прежде чем начинают совершаться безумства, зрители успевают привязаться к серым мышкам и двум блондинкам-противоположностям — дерзкой Саше и глупенькой Ане. В необъяснимой и внезапной привязанности зрителя к героиням есть главная победа авторов. Каков же состав приворота? «Ребенок или подросток с повадками мещанина — всего лишь попугай, подражающий манерам законченных обывателей; ведь попугаем быть легче, чем белой вороной», — настаивал Владимир Набоков. Германика выбирает трогательное отношение к своим экранным подопечным, избегает презрительных интонаций. Создавая стремительным повествованием взвесь ценностей женщин офисной субкультуры, она разбавляет мутный раствор парфюмерией, упаковывает в лакомые баночки. Но к удивлению большинства эффект паче чаяния — как от крема для вымени, ошибочно примененного одной из героинь не по назначению.

3. Ловушка для Золушек

Избегая сличений с «Сексом в большом городе», заметим только, что псевдописательница Анечка Козлова (тезка сценариста сериала) в исполнении Анны Слю — пародия на героиню Сары Джессики Паркер. Она исповедует негативную психологию, в двадцать шесть лет ставит крест на себе и не видит никаких перспектив, а желание прикрепиться к кому-то квалифицирует любовью. Аня — последовательница няни Вики из ситкома «Моя прекрасная няня» (2004—2008), готова полюбить любого — от асоциального продавца футболок до пожилого олигарха. Лишь бы он согласился принять ее всю без остатка. Аня говорит, что не обладает «фишкой», но на самом деле, насмехаясь, авторы наделяют ее ловким чувством юмора: то она делает маникюр псу, то корпит над эскизом майки с белой вороной. Если б дали волю импровизации, филейная часть рисованной птицы наверняка оказалась бы сдобрена антицеллюлитными и депиляционными средствами, а сама ворона была бы отправлена на педикюр и ринопластику. В школе Аня никогда не была отличницей, по психотипу она сорока. Нелепая, но манкая — она типичный объект самоидентификации для поклонников недавних продуктов тренда «Блондинка в шоколаде». Поразительным образом авторам удалось избежать и намека на высокомерие к анекдотической героине. Видимо, потому, что Германика в своих не кинематографических перформансах сама не чужда гламуру, и на время слушания «Краткого курса...» режиссер одолжила Ане свою собачку.

Отличница Катя — у нее все в полной комплектации. В драматургии образа отсутствует намек на гротеск. Ее девиз: всегда надо стараться, всегда преодолевать. История героини призвана тронуть большую часть женского населения — ибо это типичная история превращения брачных отношений в инцестуальную связь. Ксения Громова показывает высокий класс актерской игры, она позволяет считывать свою героиню, привлекая в арсенал все будничные способы общения с миром. Все значимо в ритуальных действах Кати, все достоверно в игре актрисы — от приглушенных интонаций приветствия домочадцев до блеска в глазах при встрече с любовником. Вне диалогов Громова открывает в героине и стремительность, и строптивость.

Любовь в исполнении Алисы Хазановой, конечно, жертвенная. И безответная. В школе Люба наверняка была санитаркой, упрямо визирующей чистоту рук и позволяющей понравившимся мальчикам-хулиганам прошмыгнуть в класс. Она привыкла решать за своих мужчин и озвучивать решения в надрывной манере, а потом причитать о сломанной жизни. Любовь — неприметная, деятельная, исполнительная.

Саша — типичная троечница, неформальный лидер, красотой и проницательностью вгоняющая в ступор «правильных девочек». Она единственная понимает и не донимает мужчин, самостоятельна. Хоть и исповедует

женский шовинизм, но на практике она играет в отношения с живым интересом. Саша приобретает мужскую закалку в обществе женщин: росла без отца, живет с матерью и бабушкой, работает в женском коллективе, замужем была недолго. Ее профессиональные умения характеризуют ее амплуа — она не охотница за мужчинами, а переводчик — с мужского на женский. Саша — броская, не покорная, что отражается и в ее внешнем облике: спиралевидные кудри вместо локонов, ее запястье украшает браслет в стиле готик. В тридцать лет Саша переживает утрату подросткового диссидентства, атрофирован в ней и участок, отвечающий за материнский инстинкт, она, как и другие, — жертва массового дискомфортного состояния, не отрефлексированных штампов, переросших в блоки сознания. Она трезва, отлично диагностирует происходящее, но остается теоретиком. «Краткий курс...» реабилитировал Светлану Ходченкову, представил ее как зрелую драматическую актрису.

Комплекция героинь красноречиво отражает их сущность, их жажду жизни. Саша — анорексична. Сознательно выбрав голод от чувств, она все же осталась типичной жертвой сексуальной булимии: за приступом обжорства следует исторжение мужененавистнических сентенций. Аня, напротив, аппетитна, она всеядна, но в преддверии очередного любовного приключения обязательно посоветуется со своим «диетологом» Сашей. Под гнетом проблем и неосуществимых желаний Люба — сутула, Катя — спортивна. У каждой героини свой апробированный способ психологической эксплуатации партнера, действующий как условный рефлекс, неосознаваемый. У Саши он проявляется в демонстрации отрицательных эмоций и плохих привычек, у Любы — комплекса жертвы, озвучивании претензий, у Кати — в инертном существовании, без вникания в суть, у Ани — в вечных извинениях и глазировке, разукрашивании действительности перышками надежд и ленточками иллюзий. Все героини пассируются в потоке слухов, озвученных инструкций, ремаркамных слоганов, дразнилок — не способны отрефлексировать свою жизнь. Все — чрезвычайно зависимы от мужчин. Но семья для них — набор игроков, поэтому для каждой из них она превращается в идею деструктивного культа. Дети — лишь немое приложение к мужчине, о них вспоминают только в случае ЧП — половая связь, травма, попытка самоубийства — или в разговорах со старыми приятелями, одноклассниками, коллегами.

4. «Что делает маньяк, когда режет тебя? Он говорит, что ты самая-самая, он тебя нашел, ты — единственная, единственная из тысячи людей»

Германика втягивает обывательскую среду в диалог, приваживает формой. Ее работа — не массивный обветшалый зеркальный трельяж, а модная пудреница, в которой изображение фиксируется только на отдельной детали макияжа. Собрать все части облика из отраженных фрагментов готовы не все взирающие. Для большинства «Краткий курс счастливой жизни» не больше чем забавная челкогляделка, для части аудитории — повод переводить воссозданную картину в план действия.

Не только героини сериала эпигонствуют умной и свободной Саше: мать (Елена Мольченко) покушается на одежду, Аня заимствует сумку, Катя прическу, Люба выгоняет мужа и мечтает растить ребенка. Судя по материалам обсуждения сериала в социальных сетях и на сайте канала, существенная часть зрительниц не распознали в героине Светланы Ходченковой диагноз, а увидели модель для подражания, то есть: презирая остальных героинь сериала, они сами вступают в их амплуа. Буквализм, поиск дословного перевода авторской идеи — проблема современного зрителя. Александру многие восприняли как альтер эго автора, как «самую-самую», видя в ней амазонку, а не жертву. Изучение сюжета Саши как стереотипной поведенческой модели, выходящей за рамки субкультуры, позволяет подойти к анализу массового со-

знания. Сериал оказывается существенной предпосылкой для оценки ценностной системы современной женщины, отражает массовое дискомфортное состояние. Шестнадцатисерийный курс Германики и его финал вполне может рассматриваться как внятный эпикриз попыткам повествования о тяготах жизни тридцатилетних в больших городах России. Вера Родинка заканчивает свою деятельность и, как и ее подопечные, обретает в долговременное пользование выбранного мужчину.

Шепчущая за кадром «заклинания» Германика, как ее Госпожа Федора, представшая в середине повествования, — беспристрастна и уверена в своей правоте. Ее ясновидящая избегает публичности, потому и удачлива. Принимая страждущих на своей территории, она знает, что к ней всегда вернутся клиенты: чтобы отчитать или отблагодарить. Она ничему не удивляется.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Сочувствие госпоже месть

Сериал Первого канала, уже поименованный фанатами «ККСЖ» (наподобие «LOTR», «LOST»), удивляет вовсе не тем, о чем сразу можно подумать. Не тем, что «секс у нас есть», включая оральный, анальный и нетрадиционную ориентацию. Не узнаваемостью многих ситуаций, несвойственной обычным сериалам, ориентированным на известную реплику Бомарше «Ах, позвольте мне лить эти утешительные слезы». Не дозволенностью великого и могучего русского языка, находящегося под запретом для большинства сценаристов, мотивированных на работу только для тех, кто грамоте не разумеет. Нет, «Краткий курс счастливой жизни» удивляет больше лютой ненавистью, которую вызвал у многих образованных, вменяемых и во многом близких тебе людей. Просто за то, что относишься к нему спокойно, на тебя нападают и долго не отстают. Свидетельствам этой ненависти несть числа в соцсетях.

Вряд ли даже на канале, от века исполняющем «охранительную» функцию, ожидали подобной реакции. Понятно, чего там хотели. Сколько ни опошляй «великую» историю соплеменников, «поднимающихся с колен», адаптируя для них вождя с густыми бровями и дочь его Галину или частную жизнь маршала Победы, в истории всегда есть повод поговорить о «вертикалях», а это — социальная опасность. Так что на сей раз хотели абсолютного, «горизонтального» безвременья в условно-сослагательной стране по примеру «Секса в большом городе», где все живут в Америке и ничем, кроме секса, не занимаются. Пусть у нас тоже будет Финляндия или Зеландия, ради этого можно даже рискнуть языковыми вольностями, хотя не более того. И действительно, первые серии у Германики происходят, словно в Финляндии. Потому что про секс все понятно, но решительно непонятно, откуда у Алисы Призняковой (Наташа), подруги Алисы Хазановой (Люба), взялся *такой* загородный дом, кто ее муж и на чем он «поднялся». Точно так же непонятно, что за любовник подарил Светлане Ходченковой (Саша) *такой* автомобиль и почему ни его, ни ее до сих пор за это не убили. Как вообще довольно квелый Кирилл Сафонов (Петя) поднял *такое* рекрутинговое агентство? Для райкома

комсомола он слишком молод, для сына олигарха — староват, а в органы подобных заторможенных подкаблучников вообще никогда не брали.

В «Кратком курсе...» нет топографии, географии и вместе с тем истории, то есть сериал пишет ее сам и только сам. Изъят любой контекст — фильмы, и книги, и телевизор, и само предположение, что о счастливой жизни, любви и отношениях, сексе и семье рассуждал уже кто-то, кроме Ирины Хакамады, двух ясновидящих и одного семейного психолога. До этого сериала как бы не было ни Петрония с Апулеем, ни де Сада с Ретифом де

«Краткий курс счастливой жизни»

ла Бретоном, ни Генри Миллера с Анаис Нин. Никто в «Кратком курсе...» не читал даже «Голубое сало», не говоря уж о том, чтобы посмотреть «Последнее танго в Париже» или первую попавшуюся немецкую порнографию. Сама Германика, полагаю, все читала и смотрела и знает лучше многих, однако она работает на заказ в предложенном формате. Чтобы не во всем отступать от здравого смысла и не сдаваться на милость канала, она поведет Ходченкову на «Синюю бороду» в кукольном театре да на выставку альтернативной фотографии с кольчатыми червями. Обыграет любую психологию простым упоминанием слова «бихевиоризм», которое артистка со знанием дела произносит как «бихевиористика». Создаст контекст «явочным порядком» — в лицах Ксении Собчак, Романа Волобуева, своей собаки Мони и самой себя в роли гадалки-аферистки.

Работать на заказ в предложенном формате еще трудней, когда помимо истории с географией и культурным контекстом из долгой экранной жизни изымаются работа (реально — безработица) и реальное неравенство (социальное). Когда можно сравнить средний класс с заведомо «порочными» олигархами (Валерий Баринов) и их приспешниками (Леонид Золотовицкий), но ниже среднего класса ничего не существует. Нет нищих, бездомных, больных, спившихся, осиротевших, облапошенных людей с промытыми мозгами, не столкнуться с которыми — каждый день и повсюду — и вправду можно, лишь если живешь в Финляндии. Нет ежедневных восьми-десяти часов присутствия офисного планктона на рабочем месте под расписку, чтобы хозяин, когда приходит, мог гордо пройти по коридору, проверяя, «я царь или не царь?», и за ним несся шлейф из патентованных лизоблюдов, «следящих за рукой». Конечно, ситуация Ходченковой с Сафоновым, когда новая сотрудница

с непонятным образованием изначально хамит начальнику и он все время это терпит, а она хамит еще больше (и тут, скорей, секс, накануне случившийся между ними, — фактор, неблагоприятный для сотрудницы, если исходить из реальной расстановки сил, когда младший бухгалтер бывает счастлив тем, что на корпоративе хозяину вдруг понадобились его сексуальные услуги, ведь младших бухгалтеров всегда много) — вся эта ситуация ровно противоположна тому, что происходит в реальной истории с географией. С этой экранной ситуации начинается вопль: «Не верю!» Но с нее же начинается и постепенное понимание правил игры.

Да, сколько бы это ни было похоже на живую жизнь в своих отдельных проявлениях, «Краткий курс...» — игра. Сколько бы вас ни ловили на откровения «отношений», которых нет, потому что есть только деньги, — все игра. Но нужно быть очень ловким режиссером, чтобы все шестнадцать серий упорно мстить каналу за связанные руки, и дело тут вовсе не в прыгающей камере или импровизационном тексте. Месть — в очень многих и зачастую малозаметных параметрах. В том, например, что практически все артисты у Германики играют что-то «от себя», что-то личное. С кем-то сроднится «очаровательная идиотка» Анна Слю (Аня), кто-то узнает своего бывшего любовника в подонке Алексея Барабаша (Дима), кому-то захочется убить Светлану Иванову (Лиза) точно так же, как свою бывшую жену. Кого-то передернет от воспоминаний об «интеллектуальном разврате», представленном Александрой Ребенок (Полина) и Александром Вартановым (Гриша), кого-то — от сожалений по поводу «упущенных возможностей» и страшного опоздания со своим неизбежным разводом, как это случилось у Ксении Громовой (Катя).

Лишь в самых первых сериях зритель еще не различает отдельных судеб в этой новой, на наших глазах творимой «истории пустоты». Первое время что-то смешно, что-то недостоверно, а что-то бросается в глаза своей «сделанностью» (героиня Слю, работая вместе с героиней Ходченковой, случайно стала любовницей ее бывшего мужа, причем некоторые части тела он оценил в ней на подменных фотографиях, где позировала его бывшая жена, — это драматургический ход из «салонных комедий» XVIII—XIX веков). Можно перебирать массу случаев из разных серий «Краткого курса...», которые демонстрируют «сделанность», «эклектику», «невзыскательность вкуса» и «невыдержанность жанра». С жанром, пожалуй, сложнее всего — легче других отделались те, кто сразу назвал сериал комедией и ни о чем больше не задумывался. Но при всей эклектике и невзыскательности там есть больные места. Там есть боль, просто боль, и она передается поверх любых стратегий Первого канала.

Да, сериал «в пустоте» — как бы не про людей, он — про сексуальных тварей, про животных. Но он длится, он длится несколько недель даже в наших телевизорах, а в жизни героинь — гораздо дольше. Хочешь не хочешь, а время возникает, и героини становятся людьми, сами о том не подозревая. Другая «месть» Германики каналу — еще и в том, как она распоряжается временем, «делающим людей». В обычных сериалах (включая зарубежные) не может быть такого, чтобы почти все сюжетообразующие события шли клиповой нарезкой перед финальными титрами. Зритель у нас позиционирован таким же дауном, как обычные сериальные персонажи, которые вообще ничего не соображают и поэтому каждый свой шаг дублируют на словах. То есть изо дня в день мы видим, как некто входит в магазин и тут же осведомляется: «Это магазин, да?» Что тогда говорить о поворотах сюжета (драках, скандалах, кражах и убийствах, изменах и разводах) — каждый из них в обязательном порядке обсуждается несколько серий, разжевывается до состояния протоплазмы и выплевывается с диким криком и заламыванием рук под бурную закадровую музыку. Германика между тем совершенно спокойно убрала в клиповую нарезку как допрос маньяка-убийцы с лицом Романа Волобуева, так и постыдное бегство бывшего мужа Ходченковой (Алексей Барабаш) и многое другое. Разобраться, если захочется, можно во всех поворотах сюжета, только для это-

го надо уметь думать головой, а именно закончить хотя бы два класса церковно-приходской школы.

Но ведь можно и не разбираться, и это — следующая «месть» Германики каналу. Вы хотите шока «от чувств-с»? Получите игру в любовь с абсолютным «скорбным бесчувствием», когда люди оказываются вне игры. Ни одна из «четырех мушкетерок» никого любить не умеет, включая собственных детей. Именно к финалу, когда драматургическая игра уютно и тепло устроилась в «семейном счастье», когда к любимой Саше ушел от жены Петя, Люба ушла от милиционера к любимому бывшему мужу, Аня влюбилась в ветеринара, а Катя наконец проявила любовь к родному ребенку, становится совершенно очевидно, что вне игры ничего подобного нет. Все четверо к финалу стали нормальными «девушками с трудной судьбой», они просто за счет количества серий научились — в наших глазах — думать, быть самими собой, жить своей жизнью. Но как только они становятся людьми, они выходят из игры и все «счастливые концы» оказываются пародией. И ты видишь, что все четверо это прекрасно понимают. «Нет любви — слышите крик тысячедневных мук?»

Первый канал хотел шоколадного гламура, согласившись на нормальный русский язык, лишь бы больше никто никуда не ходил в свободное от работы время, а пусть бы только «трахались, как кролики», это социально неопасно (пока речь, конечно, не о педофилии с гомосексуализмом — сами эти слова теперь являются пропагандой). Германика из одного-единственного разрешения на «нормальный русский язык» сделала конфету с начинкой из хинина. Шоколадную, но очень неприятную на вкус. Она сделала время, которое течет, людей, которые живут, и в целом — пастиш на тему сериалов. Ее работа в конечном итоге, при всех возможных оговорках, — это «Антисекс в большом городе», антисериал, антиформат. Отсюда и лютая ненависть.

Социологи говорят, что в любом сообщении обычный человек воспринимает не более 30 процентов новой, неожиданной информации. Остальное должно быть старым, привычным. У Германики на первый взгляд не 30 и не 20, а максимум 10 процентов новизны. Но это лишь та новизна, которая всем видна. А та, что в начинке — ее больше 50 процентов. Больше, намного. В начинке из хинина — констатация, что все женщины здесь традиционно считаются проститутками. Рассказ о том, как свято блюдется закон «подай-прими-пошла вон». О том, что мужчины здесь от века воспринимаются лишь, как кубышка с деньгами. Ну а какой секс с кубышкой? Какая с ней будет совместная жизнь? Понятно, какая... Тут можно долго рассуждать на тему «цивилизованность любой страны оценивается по тому, как в ней относятся к женщине», и для этого не нужно записываться в феминистки.

Так что даже хорошо, что у многих коллег сериал вызвал лютую ненависть, физическое неприятие. Теперь мы хотя бы знаем, кто из нас кому и сколько врет. Обманывает, лукавит, считая, что защищает «семейные ценности», «любовь к детям и старикам», «позитивный настрой», «русскую духовность», «инновационные стратегии». Потому что у нас, у русских, сейчас нет никаких детей и родителей, работы и семьи, любви и дружбы. У нас есть только деньги — или их тоже нет. И Германика, вопреки Первому каналу, на протяжении шестнадцати серий объясняла это достаточно подробно. Проблема многих коллег, категорически не готовых признать, что вся их «любовь» (к кому бы то ни было) является платной услугой, — проблема не Валерии Гай Германики. Мы живем в равнодушии и ненависти и сваливаем их на автора. Потому что вообще ничего не можем взять на себя.

НИНА ЦЫРКУН

Парк советского периода

«Шпион»
По книге Бориса Акунина «Шпионский роман»
Автор сценария **Владимир Валуцкий**
Режиссер **Алексей Андрианов**
Оператор **Денис Аларкон Рамирес**
Художник **Виктор Петров**
Композитор **Юрий Потеенко**
В ролях: **Данила Козловский, Федор Бондарчук, Виктория Толстоганова, Анна Чиповская, Сергей Газаров, Владимир Епифанцев, Виктор Вержбицкий, Алексей Горбунов, Дмитрий Назаров и другие**
Студия «ТриТэ» Никиты Михалкова, телеканал «Россия»
Россия
2012

Перед премьерой «Шпиона» в Москве открылась выставка «Эпоха светлого завтра»; конечно, в экспозицию вошли «Девушка с веслом» (куда от нее денешься), парады физкультурников, стройки века и плакаты, иллюстрирующие паранойю шпиономании. И так же, как фильм, выставка объединила новейшие проекционные и 3D-технологии, современные спецэффекты и интерактивные шоу-элементы с артефактами советской истории — фотографиями, плакатами, газетными вырезками, кинохроникой и реальными вещицами быта 30-х — начала 40-х годов, которыми щедро оснащено фильмическое пространство «Шпиона». Характерно, что выставка разместилась в реконструированном здании гостиницы «Москва»; с птичьего полета вроде она самая, символ эпохи, а на самом деле только муляж легендарного строения Савельева, Стапрана и Щусева. Но если реконструкция гостиницы — дело сугубо финансовых расчетов, то квазимуляжность фильма — хорошо продуманный художественный акт в стилистике ретрофутуризма. Это обманка, цепляющая глаз зрителя за крючки знакомых образов, которые на самом деле оказываются не тем, чем кажутся, и с готовностью эту свою притворность обнаруживают — как дверь на фотоэлементах в форме пятиконечной звезды, как идеально скроенный из тонкого сукна мундир главы секретного отдела НКВД Октябрьского, смахивающий на советский, но не топорный, а подчеркнуто элегантный, напоминающий нацистскую форму Штирлица. Как здание, проектировавшееся Борисом Иофаном, оставшееся в анналах бумажной архитектуры — Дворец Советов с венчающей его фигурой Ленина, в экранной версии помещенной на месте храма Христа Спасителя, то есть

на том самом, которое Дворцу и предназначалось. Фигурирующая на экране подлинная ВДНХ, сохранившая в большей мере свой первоначальный облик, тоже была создана как витрина государства, реально содержавшемуся в нем «товару» не соответствовавшая. Дом Мельникова в Кривоарбатском переулке, высотка, построенная уже в послевоенные годы, интерьеры Театра Армии в стиле сталинского ампира помогают погрузиться в атмосферу советской пасторали, всеобщего энтузиазма, который знаком нам по фильмам 30-х годов. Хочу, кстати, заметить, что этот радостный подъем вовсе не был экранным фальшаком; он даже не был сугубо советским. С подачи автора игры Children of the Sun образ жизни недолгой эпохи между двумя мировыми войнами, «охвостья» эпохи джаза, как и способ его описания, стали называть (по аналогии со стимпанком) дизельпанком. Дизельпанк в XXI веке превратился в модную субкультуру, может быть, наиболее многочисленную как раз в России, что связывают прежде всего со сталинским ампиром 30-х, который сегодня вошел в моду, вдохновляя на реплики, как, например, проекты группы «Дети Иофана» Степана Липгарта и Бориса Кондакова. Творчество «Детей...» — не просто стилизация, это демонстративный антипостмодернизм, альтернативное искусство, вырастающее из нереализованного потенциала искусства тех лет. Важнейший компонент дизельпанка, его жизненное наполнение — декоданс (деко + декаданс), смесь реальности и безудержной фантазии, мир, где обитают маньяки, мечтающие о покорении земшара с помощью «гиперболоидов», и прочие «продавцы воздуха», мир циклопических дирижаблей и гигантских небоскребов, ламповых приемников и шагающих роботов, мир, где разлито эйфорическое упоение от открывающихся технических возможностей, огромный энтузиазм и надежды на будущее. В сочетании с панком все это облекается в жанры фантастики, хоррора, нуара, обретает особую витальность (вместо сердца — пламенный мотор) и привлекательность, но одновременно таит в себе ощущение нереальности, зыбкости настоящего и предчувствие будущей катастрофы, отчасти рождающееся из-за не оправдавшихся надежд на всесилие науки, из-за провалов мегаломанских планов и участившихся падений дирижаблей и обрушения невыверенных конструкций.

Экранная версия неосуществленного сталинского Генерального плана реконструкции Москвы, принятого в 1935 году, указывает на то, что перед нами — утопия и нельзя считать ее серьезной исторической реконструкцией, о чем, вероятно, действительно следует предупредить определенную часть аудитории, получившую образование в последние годы. Впрочем, для этого зрителю, наверное, достаточно будет обратить внимание на эпизод в замке адмирала Канариса, где сначала возникает (в подчеркнуто плохом качестве, характерном для первых ламповых приемников) лицо фюрера на экране телевизора, а потом камера отъезжает и становится видно, что начальник абвера разговаривает с Гитлером по «скайпу», заключенному во вместительный деревянный ящик. Это типичная для дизельпанка игра в альтернативную историю, в то время как жизнь пошла по другому пути: гигантомания уступила место миниатюризации, бездумно щедрая трата ресурсов — вынужденной экономии, а роль диктаторов-маньяков, мечтавших о мировом господстве в 30-е годы, скукожилась и уже не имеет фатального глобального влияния (или вовремя корректируется).

В середине 90-х, когда еще не было в помине никакого дизельпанка, зато остро болела тема расчета с коммунистическим прошлым, как раз в подобной стилистике были поставлены два заметных фильма очень разного художественного достоинства — «Прорва» Ивана Дыховичного и «Серп и молот» Сергея Ливнева. В последнем, между прочим, среди множества предметов быта эпохи виртуально фигурировал и Дворец Советов — но лишь как сказочное упоминание, где жил дедушка Ленин из чистого золота. В «Шпионе» есть оттуда и прямая цитата: там в финале главный герой, парализованный Евдоким Кузнецов прикован к постели, на изголовье которой красуется серп и молот; в «Шпионе» Октябрьский впечатан, распят на фоне красной звезды,

изображенной на двери. Сценарий к «Серпу и молоту», кстати, писал вместе с Ливневым Владимир Валуцкий, автор адаптации «Шпионского романа». Остросюжетная история о противоборстве двух разведок, о том, как Гитлер оказался хитрее Азиата (под этим псевдонимом проходит в фильме по агентурной связи Сталин), как человек сложной судьбы, старший майор госбезопасности Октябрьский, пал жертвой обостренного чувства долга и как помогавший ему боксер с белозубой плакатной улыбкой Егор Дорин влюбился в девушку сомнительных с точки зрения комсомольца идейных убеждений, помещена на «остров, которого нет», точнее, никогда не было, хотя время обозначено точно: июнь 1941 года.

Архитектурные муляжи, как и функционально однозначные персонажи, типизирующие характерные для эпохи образы (спортсмен-комсомолец, уличный хулиган, интеллигент, энкавэдэшник), — это своего рода киноаналог «Фундаментального лексикона» Гриши Брускина; Брускин уподобляет изображаемый мир книге, Алексей Андрианов, дебютировавший «Шпионом» в полнометражном кино (и хорошо известный в узких кругах как автор короткометражки «Последний день Булкина И.С.», получивший Диплом Гильдии киноведов и кинокритиков на «Кинотавре» в 2009 году) — графическому комиксу.

Слово «комикс», по словам режиссера, использовалось на съемочной площадке лишь как своего рода пароль, код для внутреннего употребления. На самом деле именно комикс и получился — впервые в российском кино настоящий комикс — не по сюжету, не по набору персонажей, как, к примеру, «Черная молния», а по визуально-операторскому решению (не зря Андрианов учился во ВГИКе на операторском!), в духе (не будем сравнивать художественные достоинства) «Приключений Тинтина» Спилберга. Режиссер вместе с оператором Денисом Аларконом Рамиресом провоцирует особый способ «чтения» фильма, к примеру, резко передвигая камеру с одного «планшета» на другой или заставляя взгляд «падать» вниз, на крупный план ног героя встык к его общему плану. Конечно, тут есть и характерные структурные признаки жанра в том его виде, какой он приобрел в истории мирового (точнее, голливудского) кинокомикса. Достаточно вспомнить, что со своей девушкой Данила встретился как истинный герой кинокомикса, скажем, V в фильме «V как вендетта», спасая ее от уркаганов.

Комикс в его мировом измерении плохо уживается с острополитическим пафосом (ну разве от случая к случаю), оставаясь преимущественно эпическим жанром с мифическими аллюзиями. Острую социальность он приобрел на российской почве. Идея комикса — независимо от того, каким образом она пришла в голову режиссеру, — адекватна материалу экранизации, в первую очередь — времени, в котором разворачиваются события. Комикс с опозданием пришел в Россию, несмотря на то что предпосылки тому (не только общечеловеческие, восходящие к наскальным рисункам тридцатитысячелетней давности, что можно увидеть в фильме Вернера Херцога «Пещера забытых снов»), но и национальные, восходящие к житийным клеймам древнерусской иконы и к лубку, в стране были. В Советском Союзе комикс, как продукт американской массовой культуры, практически игнорировался, допускался почти исключительно в рамках детских журналов «Еж» и «Чиж», а впоследствии «Веселых картинок», а также в многочисленных плакатах-инструкциях. И только с началом перестройки комикс был «реабилитирован», что можно расценивать не просто как факт заимствования: традиция прото- (или квази-) комикса — от житийной иконы и лубка до бытовых плакатов-инструкций, «Окон РОСТА» Маяковского и «Боевого карандаша» — в России весьма богата и не уступает западной графической традиции.

В 10—20-е годы прошлого века русские авангардисты Ларионов, Гончарова, Кандинский, Малевич, которые имели опыт иконописи, внесли художественные принципы житийной иконы и в свои «гражданские» произведения. Наиболее ярко это проявилось в творчестве Павла Филонова; несмотря

на неприятие иконы как объекта культа, в современных сюжетах он обращался к опыту иконы и лубка, пользуясь приемом «ячеистости» — вычленения, «кадрирования» изображения. Его язык был близок и к языку плаката и лубка, где тоже утверждался монтажный тип рассказа. Здесь можно вспомнить Эйзенштейна, который, отмечая в «Неравнодушной природе» этапы перехода живописи в кинематограф, называет один из приемов передачи движения в футуризме — в частности, в пейзажной живописи Давида Бурлюка с его шестиногими фигурами людей — как связующее звено между живописью и кинематографом. Так что давно пора включить комикс в арсенал российского кино. Впрочем, первые шаги в этом направлении сделал уже Иван Пырьев с лубком-протокомиксом «Кубанские казаки» с их веселой суетой, яркой цветовой палитрой и той самой характерной «ячеистостью» изображения, что — вместе с полотнами Юрия Пименова, Александра Дейнеки и Дмитрия Налбандяна — приходит на память, когда смотришь «Шпиона».

Так же как Брускин, один из основоположников соцарта, освободил советскую историю от идеологии, выстраивая (или извлекая) ее мифологию, так и Андрианов вслед за автором «Шпионского романа» Борисом Акуниным имитирует прошлое, выстраивая его по новейшим лекалам, как и костюмы персонажей. Положительное и отрицательное, хорошее и плохое, героизм и предательство лишаются здесь своих исходных координат, переоформляются в некое фантасмагорическое действо, создавая ощущение абсурда. Кто эта сотрудница органов Ираида (Виктория Толстоганова), которая сухо-сладострастно пытает Дорина, — идейная шпионка-изменница или просто мужененавистница, дорвавшаяся до мужского тела? Немецкий шпион Вассер состоит в родстве с Фандориными, Гитлер через своего агента вступает в тайную связь со Сталиным, который, впрочем, не совсем Сталин, а некий отец народа, поставленный на фоне нарисованного задника, и Лаврентий Берия — не генеральный комиссар госбезопасности, а просто нарком; все это гипсовые маски, симулякры, как, в общем, и красавец спортсмен Дорин (Данила Козловский). А уж кто выламывается из схем и функций (ну примерно как Хит Леджер в роли Джокера в «Темном рыцаре»), так это Федор Бондарчук в роли Октябрьского. На пресс-конференции Борис Акунин попросил проголосовать: кто как считает — хороший Октябрьский или плохой? Проголосовали немногие и примерно поровну. Остальные воздержались. Правда, кто его знает, какой он. Разный. И эффектно танцует в ресторане танго с восхитительной артисткой, советской звездой, заставляя вспомнить и Андрея Миронова — Бендера, и Александра Белявского — Фокса, а уж отсюда один шаг до сравнения пары Октябрьский и Дорин с Жегловым и Шараповым. Получается не пародия, а пастиш, имитация имитации, отказ от претензий на любую правильность — будь то архитектура, поведение героев или альтернативная история событий накануне Великой Отечественной.

Комикс как своеобразная нарративная форма — один из продуктивных источников обновления киноязыка, активно проявляющий себя не только в мейнстриме, но и в артхаусе. Использование его художественных принципов наводит мост над той зияющей бездной, которая разверзлась в нашем кинематографе между тем и другим. А использование этих принципов не в тематическом, а визуальном поле (что и делает Алексей Андрианов) выводит наше кинопроизводство из унизительной «отверточной» стадии, когда мы собираем, к примеру, комедии из готовых голливудских конструкций, в достойное самостоятельное, национально окрашенное пространство.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Модерн нашей жизни

«Борис Годунов»
По одноименной трагедии Александра Пушкина
Автор сценария, режиссер **Владимир Мирзоев**
Оператор **Павел Костомаров**
Художник **Валерий Архипов**
Композиторы **Николай Анохин, Сергей Беляев, Юрий Дементьев, Наиль Курамшин**
В ролях: **Максим Суханов, Андрей Мерзликин, Леонид Громов, Дмитрий Певцов, Агния Дитковските, Петр Федоров, Рамиль Сабитов, Захар Хунгуреев, Родион Иванов, Леонид Парфенов, Михаил Козаков, Андрей Ташков, Игорь Воробьев, Ольга Яковлева, Валентинас Масальскис, Валентин Варецкий, Сергей Шеховцов, Дмитрий Волков и другие**
Студия «Парсуна»
Россия
2011

Идея поставить «Годунова» у Владимира Мирзоева возникла пятнадцать лет назад, в середине 90-х. Тогда обстоятельства современности напомнили режиссеру разлом почвы, обнаруживший разные археологические слои: «Куда ни глянь — наткнешься на какой-то элемент начала XX века... Или ты смотришь на современных чиновников и думаешь: боже мой, это же совершенно гоголевские типы! Или проваливаешься еще глубже и понимаешь: перед тобой сущее средневековье!» Для постановщика, который всю жизнь ищет живую связь с классическими произведениями, перемешивая культурные слои и приметы разных эпох, это было действенным импульсом. Разумеется, как и возникшее в этом разломе особенно острое понимание дурной повторяемости русской истории, когда меняется время, но остаются архаические институты власти — коррумпированной, связанной бюрократической порукой, неэффективной.

Пятнадцать лет, каждый год из которых Мирзоев предлагал идею продюсерам, показались режиссеру «ужасной» беременностью фильмом, однако ситуацию можно понять: трагедия Пушкина опасна. Ведь она о правителе, в ком «совесть не чиста», и о том, что в «высших сферах» иначе и не бывает. Не случайно она хоть и была напечатана при жизни автора, но впервые поставлена лишь спустя сорок лет. Так и повелось. Разумеется, хождение в обществе произведения, где дан исчерпывающий анализ разрушения человека, достигшего власти, не приветствуется. Но и не запрещается. Как-то так выходит, что новые постановки отмечаются формальными почестями в адрес русского гения и осторожным замалчиванием щекотливой темы, которая (делают вид) как бы и не связана с современностью.

Мирзоев эту пропасть между смыслом и «слепотой» восприятия преодолел одним махом, перенеся действие в наше время. Что, однако, совсем не значит, что в фильме надо искать какие-то прямые аллюзии на настоящую политическую ситуацию. На самом деле никаких высказываний на злобу дня у режиссера нет. Он всегда — будь то «Месяц в деревне» или «Сирано...» (это театральные постановки) — отступает от конкретной исторической эпохи, создавая пространство условное, полное культурных ассоциаций и пересечений. И всегда это связано с тем, что, отрывая классическое произведение от исторической конкретики, он стремится очистить смысл от частностей, выделить его, заострить на нем внимание. И если уж идти вслед за смыслом, то он сам выберет эпоху актуального звучания. «Годунов» замечательно вписался в эпоху айфонов и айпадов, рассказав о неизменных обстоятельствах русской жизни. И — неожиданно — о том, что ничего неизменного не бывает; темы Пушкина — добро и зло — вечны, но в каждом времени для них своя мера.

«Действие перенесено в современность», впрочем, не вполне корректное выражение. Культурно-исторические аллюзии в фильме работают в рамках XX—XXI столетий. Убиение царевича Дмитрия, с которого начинается картина, — это явное начало XX века, и понятно, почему: тогда прервалась династия Романовых, означенный династический кризис наиболее тесно связан с новейшим периодом истории и является точкой отсчета для властных институтов современной России. Одновременно культурные ассоциации с началом XX века — и прежде всего стилистика модерна — вторгаются в любые пласты фильма и в наше время. Модерн словно витает над картиной, это заметно в интерьерах, художественных приемах, вообще в структуре текста.

Вторжение эстетики ар нуво не случайно и связано с историософскими взглядами режиссера. Мирзоев трактует современность как переход от империи к «модерну», или, иначе говоря, к гражданскому обществу. Такое толкование имеет смысл, если полагать модерн символом развитого индивидуального сознания — как это свойственно режиссеру (возможно, просто из любви к самому модерну). Тем не менее таким образом и голубые шелка царицы, будто сошедшие с полотен Серова, и фотопортреты в апартаментах Годунова, которые, кажется, извлечены из архивов фотографов, воспевавших декаданс, и сам дух модернистского искусства, которым пропитан фильм, становятся понятны.

Любопытно: объясняя свои историко-политические идеи, режиссер употребляет термин «модерн», отсылающий к художественному стилю, а не более широкое и сопряженное с историей, философией и политикой определенной эпохи — «модернизм», например, или любой другой более привычный термин. Дело в том, что для Мирзоева (человека, вообще говоря, столь искушенного в гуманитарных науках, что к его фильмам хорошо было бы прилагать его собственный комментарий — ради расширения кругозора зрителей и популяризации психологии, философии и теорий художественных течений) нет лучшего знаменателя всех сфер человеческой деятельности, чем искусство. Это источник, исчерпывающий все знания о мире. И о современной политике тоже; читателям «Годунова», пожалуй что, удастся выбрать свою сторону в политических реалиях сегодняшнего дня — и за свою позицию вряд ли придется краснеть два десятилетия спустя, когда лозунги современных оппозиционеров или консерваторов вновь покажутся смешными. Потому что старая пьеса проникает в механизмы и психологию власти. Современная политическая культура не ведает такой глубины. Максимум, чем располагает в теории современный политический оппозиционер: ложь надо разоблачать. Литературное произведение открывает больше (цитирую Мирзоева): опасность лжи не в том, что «шило в мешке не утаишь, а в том, что она разрушает человека». Именно о таких вещах убедительно повествует фильм: как ложь разъедает государственного мужа, и, как яд, отравляет и государство, и общество.

Рефрен и основная психологическая коллизия: совесть Годунова неспокойна, ведь он утвердился на престоле при помощи ужасной каверзы, убив

(естественно, при помощи подручных) законного претендента на престол малолетнего царевича Дмитрия (не забудем, это версия Карамзина, которую взял на веру Пушкин; виновность исторического лица — лишь гипотеза). В пушкинском тексте режиссер не изменил ни слова, достигнув интересной ему трактовки сочетанием классического текста с визуальным рядом.

Он нашел способ сделать драму Годунова очевидной — почти буквально. От его демонов зрителю никуда не деться, ибо царевич постоянно сопровождает государя. Разумеется, это галлюцинация — но ведь перед нами внутренний мир; это особенность почерка — что бы ни делал Мирзоев, как бы конкретны ни были декорации, костюмы и место действия, зритель не ошибется: перед нами — подоплека событий, скрытая реальность, модель сознания. Убитый царевич присутствует здесь и сейчас: вот заседают облеченные властью мужи, а мальчик в матроске сидит в конце длинного стола и точит карандаши. Совсем как ребенок, которого родитель берет на работу, и он привык ко всей этой рутине. Этот образ очень естествен, и режиссер легко использует его, чтобы визуализировать и сделать понятным важный мотив — угасание власти. Вот ключевой момент: идет очередное «правительственное совещание», на повестке дня — оборона государства от самозванца. Бояре (а хотите — министры) и патриархи изумленно смотрят на странное поведение Бориса, который как будто не в своем уме. А царь просто (текст пушкинский, царь отдает приказания в связи с ситуацией с Лжедмитрием, и вполне разумные) отвлекается на мальчика — сажает на колени, играет, поднимает на руки... В этот момент, по сути, государство осталось без главы, поддержка подданных утеряна, и бояре уже думают, как бы договориться с другим претендентом.

Заметим кстати: режиссер обращается к языкам многих культур, он свободно использует самые разные по происхождению художественные приемы и создает синкретичный поэтический текст. В числе прочих в его арсенале и традиции психологического театра, искусно обозначающего мотивы поведения героев и предполагающего естественную полноту характеров.

Как бы ни был отличен от Пушкина художественный стиль Мирзоева, совпадает главное: драму личности и власти оба художника читают одинаково (как читали ее во времена греческих трагедий или Шекспира); драма эта восходит к вопросам этики, понимания добра и зла. Режиссер никаких иллюзий по отношению к политическим институтам не питает, полагая, что власть (во всяком случае, такой она была до сих пор) порочна по сути, по человеческому составу. Фатальность зла, преследующего властителей, читается и в системе образов Пушкина: Лжедмитрий, не лишенный чувства справедливости, начав бороться за трон, повторяет судьбу Годунова. Образ-двойник — он очень важен. Как важен и образ-антипод: Пимен, пытаясь сохранить себя, от власти дистанцировался; бывший царский опричник после убийства Дмитрия отошел от мирских дел, предпочтя путь познания и размышления. Разумеется, это композиция Пушкина, но многозначительны нюансы. Интересно, что в судьбе Лжедмитрия (прочитать то же можно и в пасьянсе жизни Годунова и Пимена) режиссер акцентирует внимание на «точке невозврата» к нормальной жизни: она наступает, когда пролилась кровь. Сцена боя Лжедмитрия с московитами в фильме решена эмоционально, поэтично. Битва окончена, но вошедшие в раж воины рубят и рубят уже, кажется, разделанного на куски противника. Лжедмитрий, остановив бойцов, с ужасом оглядывается. Ощущение, что в этот момент непоправимо изменилась его судьба, возникает неизбежно. Мирзоев употребляет по отношению к русскому правителю слово «карма» — злой рок, обусловленный многими кровавыми преступлениями, порочный круг, из которого трудно выбраться. И кровопролитие читается как поступок, который будет тяготеть над многими поколениями будущих царей.

Фильм — мозаика культурных реплик, и при такой организации текста со сцены, вероятно, должно уйти главное действующее лицо классического театра (во всяком случае, современного Пушкину) — актер. И так или иначе это

происходит — при том что никто не может сказать, что в картине нет выдающихся актерских работ.

В роли Бориса — Максим Суханов, единомышленник и соратник Мирзоева, собственно, и прославившийся участием в его спектаклях. При всех претензиях к его эксцентричности, наличию оригинальных, но все же — штампов, он из тех актеров, которых просчитать невозможно, — за его ролью лежит бездна индивидуальности, или он ее очень хорошо имитирует. Для роли русского царя он отказался от фальцета, утрированных движений и усилен-

«Борис Годунов»

ной жестикуляции. Даже, кажется, выразительно поднял бровь он лишь однажды. Аккуратен внешний рисунок роли: его Годунов удивительно напоминает приятных современных господ, которые находятся у власти в разных цивилизованных странах. Уверенный и уставший взгляд, спокойное лицо, приятный голос, приятный покой в движениях — замечательный театр власти. И даже театр власти восточного деспота, в политический арсенал которого входят вкус к подковерной игре и понятие «фатум». Об иссушающих внутренних муках, которые приводят к угасанию в нем жизни, все же можно лишь догадываться — краски актера, кажется, слишком резки, излишне условны. С тем, что в этом смысле делал Николай Волков в спектакле Эфроса (лицо героя, казалось, истончалось само собой, и взгляд гас от усталости), роль, быть может, и не сравнить. Однако очевидно другое — художественное ви́дение режиссера требует подстройки актерского дара, рождения другого языка — и, если иметь это в виду, совокупная работа Суханова представляется многослойной и связанной с интенсивными поисками нового.

Большинство актеров ведут свою, несколько отдельную мелодию; воспользовавшись той психологической полнотой, о которой позаботился Пушкин, они действуют в рамках традиционной психологической школы игры. Страстный Лжедмитрий Андрея Мерзликина, осторожный Шуйский Леонида Громова, красавица карьеристка Мнишек (Агния Дитковските) — все хороши. Однако, возвращаясь к вопросу о том, какое место занимает актер в художественном методе Мирзоева, быть может, стоит вспомнить говорящий эпизод встречи Шуйского и Пушкина (Рамиль Сабитов); он запоминается вовсе не тонкостью актерской игры. Сцена затейливо снята во дворе, на фоне окон первого этажа. Помещение освещено желтым светом, и там привычно переодеваются женщины, и мы наблюдаем женские крупные тела в простом белье.

Странным образом подсмотрена жизнь, что сообщает сцене собственное лицо и опять-таки отдаленные ассоциации и с модерном, и с советским авангардом, и с советским бытом. Ну да, это своего рода подноготная русской жизни, вечный задний двор и грязное белье — тоже считывается, мы свидетели доноса. Но в любом случае не актеры несут главную нагрузку. Исполнители в мирзоевских фильмах — лишь краска, одна из других, которые режиссер кладет на полотно. Актеры с большей или меньшей степенью попадания (живые все-таки люди) вписаны в культурный слой. И более всего интересны резонансом с этим слоем: царевич Федор (Захар Хунгуреев) запоминается просто своей ребяческой открытостью и экзотическим лицом, вмиг напоминая о татарской Руси. Ольга Яковлева в небольшой роли — своими ассоциациями с Эфросом. А лучше всех — конечно, непрофессиональный актер, Родион Иванов в роли Дмитрия. Мирзоев свободно использует его фактуру, создавая образы буквально из разреза глаз, посадки головы и внимательного детского взгляда.

Свободный бег ассоциаций — главное в восприятии, и не важно, что именно его создает; актер — не больше, чем синее платье царицы. Множество находок самого разного рода выявляют смысл пьесы Пушкина, обертонов Мирзоева; они легки, естественны. Ассоциации эти тесно связаны с сутью классического произведения, и, действительно, приобщают к архетипам, которыми мы, как говорят, и врастаем в мироздание. И вместе с тем (хоть автор и утверждает, что лишь «очищал» пушкинский замысел) открывают кое-что в современном мире, который все-таки совсем не тот. Вот лишь одна ниточка, которая вытягивает пласты сегодняшней реальности.

Современный мир полон визуальной техники — и режиссер с удовольствием берет эту примету времени; она все время работает на тонкости смысла, отличается эстетическим, метафорическим, смысловым изяществом. Выразительна сцена в покоях Годунова; дочь царя оплакивает жениха, отец размышляет о тщете всех своих усилий — хотя бы детей сделать счастливыми. На плазменном экране — съемка семейного видео, где девушка, счастливая, окруженная осыпающейся осенней листвой, гуляет со своим женихом. Работает «параллельный текст» — сочетание цветовых пятен, отражения лиц на экране плазмы, где встречаются «вчера» и «сейчас»; искушенный в стилевых направлениях режиссер извлекает новый стиль — это обаятельная неоромантика, замешанная на романтизме начала позапрошлого и прошлого веков. А вот «плазма» в другой роли: ключевой диалог Воротынского и Шуйского (последний показывает себя изворотливым политиком) происходит в правительственном туалете; два государственных мужа краем глаза видят тронную речь Бориса на установленном на стене роскошном экране. Это парадоксы современного быта; и не сатира даже, а простое остранение ради свежести взгляда — действительно занятно.

Но вместе с тем вездесущий экран — не только деталь, но и суть времени; мы ли сделали телевизор, или телевизор нас такими сделал — не важно, но без него нас не понять. В руках режиссера, во всяком случае, это прекрасный инструмент познания.

Народ, беседовавший у Пушкина на площади, а вообще-то говоря, представлявший, согласно классической традиции, стихийные силы, бушующие в государстве, превратился в презираемого модерном обывателя. Обывателей режиссер разделил на два семейства — «простых людей» и «интеллигентное»; они реагируют на окружающее, главным образом вступая в пререкания с телевизором, предлагающим версию происходящих событий. Люди эти крайне несимпатичны; похоже, модерн по отношению к «массам» не только никаких иллюзий не сохранил, но и не считает нужным это скрывать. Эти герои и телевизор — симбиоз. А сама реальность в иные минуты больше всего смахивает на представление, транслируемое с экрана.

Ассоциации, которые как будто выросли из назойливой детали сегодняшнего дня, в конце концов подбираются к неприятному смыслу. Одна из находок, уколовших проницательностью, — сцена крушения и новых сборов Лже-

дмитрия. Она разыграна на театральных подмостках и в театральном гриме. Как будто чистейшая и рискованная условность, однако прием еще раз, в другой стилистике, вводит в оборот важный образ — действительность как театр. Это представление — борьба за власть — разыгрывается и будет разыгрываться снова и снова. Вечная пьеса. Тем более что зрителей у нее, как показывает развитие телекоммуникаций, брезгливо (порой) отмеченное Мирзоевым, стало много больше, а способ вовлеченности в исторические события, в практическую жизнь целиком и полностью определяется взаимоотношениями с телевизором — поставщиком новостей, эмоций и убеждений.

И вот итог: получив множество замечательных и умных эмоций, в конце испытываешь досаду, как будто все считанные у Пушкина смыслы стерли одним движением руки. Хочется взять старый том и старый текст и листать страницы, вникая в средневековую историю, где смысл тверже и время конкретно. Финал Пушкина — нота предчувствия роковых событий: герои пережили муки совести, предательство, грозу войны и замерли перед очередным витком судьбы. Боги и монстры дышали рядом. Финал фильма — лишь досадный жест представителя «народа», выключившего надоевший телевизор; очевидно, все живут в полной иллюзии ручного управления реальностью. Наверное, и сейчас смыслы есть — как есть трагедии, войны и вообще вся обычная жизнь с всегда одинаковым концом. Но они, действительно, так растиражированы, что в них плохо верится. Кажется, если завтра наступит конец света, мы узнаем об этом из телевизора. И последним жестом последнего человека будет движение к телевизионной кнопке — в уверенности, что ничего не случится, если он успеет переключить канал.

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

Годунов, «эффективный менеджер»

Владимир Мирзоев

«Борис Годунов» одно из непрочитанных произведений. Беда в том, что у нас почитаемое часто не читаемо. К тому же в нашей культурной памяти возникли многочисленные подмены, или (употреблю модный термин) «симулякры». Например, трагическая и прекрасная музыка Мусоргского предлагает иной язык, иное измерение текста. А хрестоматийный, школьный Пушкин, который штудируется вдоль и поперек, навяз в зубах. Все эти банальные цитаты: «слышу речь не мальчика, но мужа», «еще одно последнее сказанье», «народ безмолвствует» — вспоминаем к месту и не к месту, не зная,

о чем они. Например, знаменитая ремарка, рефрен отечественной политологии — «народ безмолвствует», — появилась по совету Жуковского только для того, чтобы главный цензор, Николай I, не зарубил пьесу. И все равно сорок лет она не ставилась — до 1866-го.

Цензура навалилась в какой-то мере и на нас. Замысел фильма возник в 1997-м, мы хотели снять его к пушкинскому юбилею. Но продюсеров пугали возможные аллюзии: вдруг это будет сатира про «царя Бориса»? «Царем Борисом» в кулуарах называли Ельцина. Думаю, никто из этой пугливой братии не удосужился взять пьесу и прочесть ее внимательно. Работали клише, стереотипы, условные рефлексы. Не удивлюсь, если и сейчас кто-то стал дуть на воду, беспокоясь о ранимой психике наших дуумвиров, — ведь у Пушкина действует, страшно сказать, Димитрий-самозванец. Историки называют это «русской системой» — господство и подчинение, страхи и холуяж. Все это продолжается в режиме нон-стоп из века в век, из поколения в поколение. Собственно, об этом фильм. О дурной бесконечности, из которой мы никак не выйдем в историю. Об отлученности, отчужденности народа от своей судьбы.

Тот несостоявшийся фильм в главном должен был стать похожим на картину, которую теперь увидели зрители. Но, конечно, позади огромная дистанция. Мы с Максимом Сухановым изменились, да и страна стала другой — началось сползание в архаику.

Мы не собирались делать сатиру — ни тогда, ни теперь. И не потому, что мы робкие и лояльные интеллектуалы, у которых одна забота — как бы ненароком не обидеть распорядителей кредитов. В пушкинском тексте нас интересовали смыслы, архетипы, несменяемый фундамент «русской системы». Я предполагал, что эффект «схлопнувшегося» времени будет сильным, но, честно говоря, не думал, что текст ляжет на современность так, что и швов не найти. Рифмы с актуальной историей случайны и вместе с тем неизбежны, потому что круг проблем все тот же. Самовластие, некачественная эгоистичная элита, случайные люди наверху, отчуждение начальства от народа и т.д. Это проклятые вопросы — и для Смутного времени, и для поколения декабристов, и для нас.

Главный представитель некачественной элиты — и у Пушкина, и в фильме — Годунов. Царь. Или президент. Ведь у нас в отечестве президент имеет почти царские полномочия и царскую же легитимность. «Всякая власть от Бога», — любит повторять Никита Михалков, и прочая номенклатура с умным видом поддакивает. Если хотите, наш Борис — условный, обобщенный «господин президент», который встречается в американских фильмах. Его иногда убедительно играет Харрисон Форд. С Думой — полная рифма.

Дума она и есть Дума — из песни слова не выкинешь. Или слияние церкви и власти. Патриарх у нас сидит на заседаниях Думы. И никого это, кажется, не удивляет. Окружающий пейзаж потихоньку дозревает до Пушкина. Кто же в этом раскладе Лжедмитрий? Оппозиционер?

Да, оппозиционер, смутьян, самозванец, но — без всяких конкретных параллелей. Наш фильм, повторяюсь, не памфлет, не политическая сатира. Мы вслед за Пушкиным работаем с архетипами — вечными образами, живущими в ноосфере.

Известно, что, по версии Пушкина, изучавшего эпоху, Борис Годунов был виновен в смерти царевича Дмитрия. И здесь мы идем за драматургом: Годунов виновен, он отдал приказ об убийстве. Для альтернативной версии (если она кому-то больше нравится) нужен другой текст. И, я бы сказал, другой контекст. Для наших размышлений о сегодняшней российской реальности пушкинское толкование исторического события и роли в нем «первого лица» в высшей степени правомерно, интересно и актуально.

Не люблю гадать, какие смыслы выловит в фильме публика — фильм ведь не научный труд, а «художество». Могу лишь рассказать, что меня изначально волновало. Когда человек стремится к власти, ему кажется, что,

получив ее, он решит все свои проблемы. И если у этого человека есть серьезные комплексы, он надеется их компенсировать — люди с комплексами часто стремятся доминировать над другими. Начальник любого уровня самоутверждается за счет подчиненных, а высший начальник — за счет всей страны. За наш с вами счет. В истории тому найдется тьма примеров. Власть дает правителю иллюзию гармонии с окружающей средой — она как бы отменяет его личные недостатки. А заодно и его личную эволюцию.

У Пушкина Борис достигает высшей власти, заплатив высокую цену. Сначала он уверен, что оно того стоит. И вдруг все начинает меняться: это «маленькое пятнышко» на его совести, разрастаясь, съедает душу. Это давнишнее, к тому же совершенное чужими руками, преступление не дает ему спокойно править, разрушает великолепное здание, которое он терпеливо строил. Как всегда у Пушкина, пафос пьесы — глубоко гуманистический: человек, поверни глаза внутрь, не обманывай себя; твои усилия могут пойти прахом, если ты попираешь высший закон, если не стяжаешь благодать, а, имея благие намерения, творишь зло. Мысль простая, но в наше время она звучит с новой силой. Мы живем в стране, где вроде бы много верующих, но при этом общество остается глубоко атеистическим. Искажения этики давно стали нормой. Понятия «репутация» не существует. У нас не зазорно быть коррупционером — скорее наоборот: если ты не берешь откаты, ты лох, с тобой опасно иметь дело. Меньше всего люди размышляют о том, что ждет их в конце земного пути. Они вообще не задаются проклятыми вопросами или тщательно скрывают свою рефлексию. А ведь без этих вопросов и религия — пустой звук, язычество в другой упаковке. Так что, я думаю, в наше время история человека, который, забравшись на вершину пирамиды, не может там удержаться потому лишь, что совесть его неспокойна, приобретает особую остроту.

Допустим даже, что Годунов искренне считал, что царевич Дмитрий опасен для государства как слабый, незрелый правитель, что кто-то попытается им манипулировать. Зло не побеждается злом. Не верю, что через насилие можно обустроить жизнь в государстве. Декабристы вызывают у меня глубокую симпатию, но также я хорошо понимаю, почему они ничего не сделали, стоя на Сенатской площади. Гуманисты, люди европейской культуры, они не смогли пролить кровь. А убийство Милорадовича — это, скорее, несчастный случай. Во что превращается революционная энергия, борющаяся со злом через насилие, мы убедились в XX веке, когда на месте Российской империи, которая, разумеется, не была идеальным государством, возник монстр куда более страшный и бесчеловечный. Так что, если даже принять версию о том, что Годунов желал своему народу добра, устраняя опасного наследника, все равно он породил зло еще большее, ввергнув страну в Смуту, в кровавое месиво гражданской войны.

Многие говорили мне — иные с недоумением или даже обвиняя меня и Максима Суханова, — что Борис все-таки вызывает определенную симпатию. Просто наш герой способен к рефлексии. Она придает ему глубину и человеческое обаяние, делает его интеллигентом, вызывает сочувствие. Мы понимаем, что этот грешный властитель — не полностью черный, он черно-белый. По близорукости душевной попал в чудовищную ситуацию. И мало того что себя поставил на край, но потянул за собой и семью, и страну.

Еще в 97-м, задумывая фильм, я знал, кого хочу пригласить на главную роль. Бориса должен играть актер мощного обаяния — и человеческого, и мужского. (Иногда эти вещи не совпадают.) Но при этом диапазон роли невероятно широк — от юмора и хулиганства до трагедии. Уже в начале пьесы понятно: Борис способен очаровать многих. Но все не так просто: в каждой сцене мы видим новое качество персонажа, неожиданный ракурс. Нужен очень изощренный актер, чтобы это сыграть. Когда рок разрушает слабую личность, это одна история. Тут чувство жалости смешивается с сентен-

циями в духе Экклезиаста. Если в бездну скользит личность масштабная, это производит совсем другое впечатление. В моем понимании — гораздо более сильное.

«Борис Годунов» снят в современных интерьерах. Персонажи носят современные костюмы. Но я еще раз хочу предостеречь зрителя от прямых ассоциаций с сегодняшним днем. Этот прием — не фига в кармане. Все проблемы связаны не с персоналиями, а с той моделью власти, которая сложилась в нашем отечестве очень давно. Власть воспринимает народ как *объект* — ре-

«Борис Годунов»

форм, модернизации, своих бесчеловечных экспериментов (если вспомнить царствование Петра или Джугашвили). Причем под властью я подразумеваю не институты, а тех людей, которые в каждый конкретный момент творят историю, чувствуют себя единственным ее *субъектом*, держат в руках нашу с вами судьбу. Народ для них — как дикая природа, и обращаются они с ним соответственно. Режут, закабаляют, превращают в рабов или вдруг говорят: живите свободно. А потом, подумав: живите свободно, но не слишком. Обо всем этом и говорит Пушкин в трагедии — мы ничего не «натягивали» на современность.

Для пушкинского поколения, для его друзей-декабристов ущербность самовластия была очевидна. Думающая часть общества понимала, что тезис «вся власть от Бога» опасен для будущего страны. Не может огромная держава, в которой живут миллионы граждан, зависеть от воли или безволия, ума или глупости одного человека. Но транзит России в нужном направлении начался только в конце XIX века. Потом была революция, срыв в архаику. Советская власть этот транзит сильно затормозила. В Германии тоже был срыв в архаику, в фашизм, но он длился сравнительно недолго — двенадцать лет. А у нас — семьдесят три года! Адская колесница переехала три поколения. Серьезная разница. Часть населения никак не может переварить переход от традиционного общества к модерну. Это приводит к разрыву связей, атомизации. Между людьми очень слабые горизонтальные связи, отсутствие понимания между разными слоями общества. Общество разбилось на шайки, кланы, микрообщества. И у каждого свой частный интерес. А государство всем до фонаря.

Важнейшее место в разговоре о позиции человека в мире у Пушкина занимает Пимен. Я не случайно пригласил Козакова. Михаил Михайлович

очень хотел эту роль. Когда я предложил ему Пимена, он звонил несколько раз, читал большие куски текста по телефону. Как всегда блестяще. Он всю жизнь занимался Пушкиным, читал его поэзию и прозу с эстрады. Но определяющим для меня было то, что Козаков, как и Пимен, — человек культуры. Обладая мощной харизмой, он выбрал путь культуры. Не пошел в начальники, как, например, Калягин или Табаков, а остался верен своей миссии интеллектуала.

Мы репетировали, разбирали текст по косточкам. Дело в том, что Пимен — это роль, которую не сделаешь без серьезного анализа. Монах Пимен — один из двойников Годунова. Вот есть человек, который прошел весь путь к вершинам власти, — Борис. Есть бунтарь, рвущийся к трону, — Григорий Отрепьев. И есть Пимен — человек, который был опричником, воином, но выбрал путь духовной работы. И этот выбор близок большинству людей культуры — он позволяет выживать, не девальвируя свои ценности, не искажая свою природу.

«Ты царь, живи один!» — думаю, это сказано каждому, кто хочет стать творцом собственной реальности внутри большой истории. Именно этот рецепт прописан Пушкиным. Интеллигенту, или скажем менее пафосно, интеллектуалу, пушкинская жизнь дает еще один важный и горький урок. Я имею в виду попытку адаптации внутри элитарного круга, к которому поэт принадлежал по рождению. И тогда, и в нынешней России не надо быть «при дворе» — в любом качестве. Это надежный способ сохранить свой дар.

В связи с Пушкиным неизменно возникает тема гармонии, моцартианского начала — когда все со всем рифмуется, легко перекликается, когда ум с сердцем в ладах (по крайней мере, внутри текста). Это тоже редкий случай в нашей культуре. Нас ведь то и дело перекашивает — то в сторону чрезмерной прагматики, то, наоборот, захлестывают дурные эмоции.

«Литовская граница» всегда рядом. Но вместо этого Пушкин идет на гору Воронич и пишет «Бориса Годунова». Свобода выбора — важнейшая ценность, фундаментальная. И всегда она увязана в один таинственный узел с идеей нравственного компромисса, преступления. Не против закона — против своего сердца.

Я не уверен, что свободе противостоит рабство как социальная категория. Иногда человек не волен быть самим собой. Вот эта несвобода — похуже. Пушкин размышляет о природе власти в России в категориях экзистенциальных. Пересечь «литовскую границу» — дело нехитрое. Обретешь свободу политическую, может быть, финансовую, но будешь ли ты свободен внутри себя? Будешь ли верен себе, своему сердцу, своему пути? Свобода — важнейшая экзистенциальная категория, вокруг которой, как ученый кот вокруг дуба, крутятся многие пушкинские вещи. Но бедняга кот — на златой цепи! Чем не метафора?.. А в истории царя Бориса Пушкина интересуют не столько политические интриги, сколько психология: как человек, сев на трон, потерял себя.

Можно было бы обозначить одну из главных тем фильма как легитимность власти. Но в век, когда власть во многом «машина управления», тема ее «легитимности» кажется осколком старого понимания природы власти как сакрального начала, идущего от Бога. Поскольку «глас народа — глас Божий», власть должна быть признана и снизу, и сверху. И если вдруг вопросы снизу почему-либо иссякают, то «вопросы сверху» не иссякают никогда.

Если мы участники и свидетели не только истории как серии политических метаморфоз или экономических кризисов, но и Священной истории, если мы часть большой христианской культуры — значит, для нас каждый человек — священное существо. Пусть на каждом лице только отсвет Христа, но ведь Христа. В первых строках нашей Конституции записано: источником власти в России является российский народ. Каждый человек, пришедший голосовать, не менее сакрален, чем тот, кто оказался на вершине власти. У нас не работают законы, суд зависит от сиюминутных интересов бюрократии, ко-

торая выбирает сама себя, народ оторван от принятия важнейших решений. О какой «легитимной власти» можно тут говорить? Однако если не работают ни Верховный, ни Конституционный, ни гражданский, ни товарищеский суды, остается единственный, всегда работающий — Страшный суд. Похоже, большинство населения на него и надеется. Номенклатура предлагает новое средневековье, феодализм с человеческим лицом? Отлично — будет вам средневековье. Только не удивляйтесь потом, что людоеды бродят вокруг Барвихи.

Многие зрители называют Годунова в исполнении Максима Суханова «эффективным менеджером». Таким эффективным и обаятельным — к тому же, что система доносов выглядит просто как надежный и единственный способ быстро получать информацию, снятые с плеч головы — издержки, лес рубят...

К сожалению — и сам Борис об этом сокрушается, — житейская мудрость и интеллект мало что значат, когда в душе смута. А если и в стране хаос, много десятилетий идет отрицательный отбор, в ходе этой негативной селекции уничтожается все лучшее, ценное, живое и поощряется бессмысленное, беспощадное, циничное... То вот вам пушкинский вердикт: даже умный правитель с невероятным талантом менеджера и личной харизмой может оказаться бессилен. Если он нравственно неполноценен, если совесть не чиста, он разрушается сам и разрушает все вокруг себя.

Главная ошибка, с которой мы постоянно имеем дело, — дисгармония общего и частного интересов. Антрополог Грегори Бейтсон сформулировал важнейший принцип: единица эволюции Человека — разум — индивид + окружающая среда. Причем речь идет не столько о морях и лесах, сколько о самом обществе.

Любой из нас находится в сложной системе межчеловеческих связей, мы как народ составляем единое пространство. Через культуру мы связаны не только с живыми, но и с поколениями будущими и прошлыми. Казалось бы, что может быть проще, очевиднее этого факта?.. Хищник, зверь с зачатками разума не станет уничтожать всю живность в округе — инстинкт подскажет ему, что это смертельно опасно. У российских бюрократов отсутствует инстинкт самосохранения. Только оккупационная армия могла бы оставить такой разрушительный след, какой оставляют в нашей жизни их действия. В чем причина этого убийственного эгоизма? В недоверии к государству. Вот ведь парадокс: они сами себе не доверяют, сами себя считают пропащими, перегноем для своих потомков.

Наше забвение собственной истории связано не с памятью как таковой. Столь жестокая и глубокая травма всегда вытесняется — иначе жить страшно. Общество впадает в беспамятство и не говорит о жертвах, о миллионах убиенных, потому что это настолько больно, мучительно, что начни говорить — и останется только пойти и утопиться всем миром в Москве-реке. Это не проходная историческая рана, которая может быть зализана временем. Вытесненная в коллективное бессознательное, она не исчезает, но разъедает национальную психею. Многие люди не хотят помнить, что их родственники принимали участие в этом кровавом карнавале. Мы как общество не научились об этом говорить. Как, на каком языке говорить друг с другом потомкам палачей и жертв? На языке гражданской войны? Это невозможно, потому что ничего не решает и никаких узлов не развязывает. Мучительно бессмысленны даже локальные войны.

Нежелание обнажать травму — вроде бы вопрос самосохранения. Но именно «вроде бы». На самом деле все наоборот. Чтобы излечиться, об этом нужно говорить. Не для того чтобы выйти в чисто поле и начать сводить счеты: «Твой дедушка был чекистом, а мой в это время сидел в ГУЛАГе». Нет, культура должна с этим работать до тех пор, пока наконец не наступит подлинный мир.

Годунов не смог стереть из своей памяти убитого младенца. Поэтому он трагический персонаж, а не просто правитель, наслаждающийся роскошью

и полномочиями. Поэтому и для Пушкина он лирический герой — не один только Отрепьев. Невозможно так тонко — на уровне внутренних монологов — работать с героем, если ты с ним не отождествляешься, не сочувствуешь ему.

Сегодня каждый человек, живущий в России, поставлен перед сложнейшей системой развилок и ловушек. Экзистенциальный выбор в наших условиях нужно делать едва ли не каждый божий день. В этом есть адреналин и, если угодно, странного свойства духовный путь. Тебя все время искушают — деньгами, страхом, близостью к власти, иллюзией всемогущества и т.д. Но ведь человек для того и рождается, чтобы, пройдя через эти искушения и развилки, совершенствовать себя и совершенствовать мир вокруг себя. Я думаю, Россия сегодня — это страна, которая может человека перемолоть. Но кое-кто не дает с собой этого сделать: одни уходят в маргиналы, другие живут на даче, читают книги, ловят ветер, третьи пытаются заниматься странным социальным сёрфингом. Если ты ухитрился не предать себя — все это дорогого стоит. Я так это воспринимаю...

Наверное, наша страна — это что-то вроде чистилища. Она порождает либо подонков, либо гениев. Ни больше, ни меньше. Перельман, решивший одну из семи математических загадок всех времен и народов, сумел это сделать отчасти потому, что живет в этой стране. Выживая, не деградировать, но постоянно усложняться — вот как формируется цель существования для русского интеллигента сегодня.

Очистив «Годунова» от исторических декораций, мы стремились сделать более внятными смыслы текста. Прием сам по себе отнюдь не новый. Модернизации Шекспира в кино появились полвека назад. На театре и особенно в опере постмодерн — общее место. Это я к тому, что подозрения в авангардизме беспочвенны. У нас не было задачи шокировать публику. Историки часто говорят о «русской системе» или «русской колее». Я понимаю это так: наш бич — безответственная, эгоистичная элита, которая блокирует или тормозит развитие общества, развитие институтов, что в итоге приводит к революциям и гражданским войнам. Мы поместили пушкинский сюжет даже не в сегодняшний день, а в некое вечное время. События в Угличе мы отнесли к началу XX века, то есть весь советский период как бы исчез, время схлопнулось.

Меня часто спрашивают, почему у нашего фильма не было нормального проката. Но прокат отечественного кино — это отдельная грустная тема. Воровство и безответственность прокатчиков, бесконтрольная продажа билетов. Плюс пиратство в Сети, умирающий рынок DVD и так далее. С нулевым рекламным бюджетом нам вообще рассчитывать было не на что. Мы были полны пессимизма. Как сказал Борис Акунин: «У тебя синдром ослика Иа-Иа». Потом один наш друг взялся помочь, устроил пробный показ в кинотеатре «Бульвар». Потом «добрые люди» украли фильм и выложили его в Интернете, где картина стала распространяться со скоростью вируса.

А что касается зарубежной аудитории... Похоже, мы разделили европейскую судьбу пушкинских текстов. Ведь Пушкина, в отличие от Достоевского, Толстого, Чехова, за границей знают и ценят очень мало. Его поэзия — преимущественно в интонации, она ускользает от переводчика. Даже такого изощренного, как Владимир Набоков. С другой стороны, мы делали фильм не для иностранцев, не для кураторов зарубежных фестивалей. Если важные для нас смыслы и подтексты сможет прочесть только человек русской культуры — что ж, меня это устраивает. Я не чувствую себя провинциалом, рвущимся на столичные подиумы, не гонюсь за позолоченными статуэтками — у меня есть, чем колоть орехи. Публике в постсоветских республиках, думаю, наш фильм будет интересен.

На внутренних фестивалях («Окно в Европу», «Золотой феникс», «Амурская осень») фильм, действительно, замалчивали. От некоторых членов жюри мне известно, что были звонки «сверху» с рекомендациями: призов не давать, интервью с авторами не публиковать.

Повторяю: проблема в дефектной элите. И тянется эта история с ордынских времен, когда князья получали свою легитимность от хана и, если не хватало денег, чтобы заплатить дань, платили рабами, отдавая соотечественников в рабство. Советская номенклатура, вообще, особая статья. Это антиэлита — не лучшие из лучших, а худшие из худших. У социологов даже есть специальный термин — «ухудшающий отбор». В новой России 70 процентов советских начальников сохранили свои места или получили повышение. Сегодня 40 процентов высшего менеджмента страны — это выходцы из спецслужб. Эта публика вообще плохо понимает, что такое правовое государство, их учили и учат обслуживать интересы правящих кланов — то есть работать вне правового поля. То, что народ и власть говорят на разных языках, — факт. Но дело тут не в антропологии, на нее можно было кивать в пушкинскую эпоху. Дело в «русской системе», когда неподконтрольная и неподсудная элита служит не общественному благу, а самой себе и потому все больше изолирует себя от любых внешних раздражителей. Что нас ждет, довольно точно описывает теория Пригожина. Когда система (организм человека или государство) перестает отвечать на сигналы извне, она обрушивается от любого локального чиха. Так было в 17-м году, так было в 91-м и так, вероятно, будет опять. Если у человека не работает иммунитет, это называется СПИД. Иммунная система современного общества — это парламент, политическая конкуренция, независимый суд, неподкупная полиция, неподконтрольные властям СМИ. Разве не очевидно, что у нашего государства смертельная болезнь? Вопрос «что делать?», по-моему, не риторический. Нужно спешить, нужно добиваться решительных изменений до обвала.

Исторический Годунов был не худшим правителем. Особенно по сравнению с разрушителем и параноиком Иваном Грозным, которому по одной из версий Борис помог отправиться на тот свет. Но Пушкин не занимается реконструкцией истории, он работает с мифом о Годунове, с «мнением народным». Надеюсь, что мы верны не только букве, но и духу автора.

Один из важнейших его, Пушкина, приговоров — невозможность совместить «совесть» и «власть». Наша картина — об этом. Карабкаться по властной вертикали вверх, не подписав контракт с Мефистофелем, по-моему, нельзя. Похоже, некоторые обитатели Олимпа вообще не хотят заглядывать в подвалы своего подсознания. Они отвергают рефлексию и живут в пространстве персонального мифа. Благо быт этому способствует: из личного самолета — в личный броневик, из «Мерседеса» — в кабинет, из кабинета — в вертолет. А вокруг тишь да гладь, только охрана да челядь, а время от времени близкие друзья заглянут на чашку чая. Хочешь не хочешь, реальность большой страны превращается в абстракцию.

АНТОН ДОЛИН

Лифт под эшафот

«Хижина в лесу» обманывает ожидания. Но уже на простеньком вопросе «чьи ожидания?» придется затормозить. Ждали ли чего-то поклонники мусорных b-хорроров, кровавых сезонных однодневок от картины с нейтральным, будто стертым названием? А что было нужно эстетам и знатокам жанра? И почему от этой конкретной ленты? Даже с фан-базой авторов не все понятно. Вероятно, поклонники продюсера и соавтора сценария Джосса Уидона («Баффи, истребительница вампиров», «Светлячок», «Миссия «Серенити») ждут разухабистой ироничной фантастики, а почитатели заковыристых сюжетов Дрю Годдарда от экс-сценариста и режиссера-дебютанта хотят увидеть что-то в духе эзотерического «Остаться в живых» (Lost) или псевдодокументального «Монстро».

Наверное, сюрприз тут лишь один, и он фильму не в плюс. «Хижину в лесу» только формально можно счесть хоррором, поскольку она не страшная. Неофитов еще могут слегка смутить землистые зомби с колюще-режущими предметами в гниющих руках, но знатоки ужастиков бровью не поведут. К финалу успокоятся и самые нервные. На вооружение взяты очень неуютные концепции, это правда, но вот их визуальное воплощение — в высшей степени условное. Уидон с Годдардом, кажется, и не собирались никого пугать.

И все-таки посещение этой «Хижины...» оставляет сильное впечатление. За каждым значительным хоррором скрыта некая философия, но далеко не везде она превращена в сложный изобретательный механизм, вскрывающий картину мироустройства и вовлекающий в процесс осмысления и героев фильма, и его зрителей.

«Хижина в лесу»
The Cabin In The Woods
Авторы сценария **Джосс Уидон, Дрю Годдард**
Режиссер **Дрю Годдард**
Оператор **Питер Деминг**
Художники **Мартин Уист, Майкл Динер, Кенделл Эллиот**
Композитор **Дэвид Джулиан**
В ролях: **Кристин Коннолли, Крис Хемсворт, Анна Хатчисон, Фрэн Кранц, Джесси Уильямс, Брэдли Уитфорд, Ричард Дженкинс, Джодель Ферланд, Сигурни Уивер, Брайан Дж. Уайт, Эми Эккер и другие**
AFX Studios, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Mutant Enemy, United Artists
США
2011

Невзрачность названия компенсирована выразительным постером: на картинке хижина превращена в трехуровневую головоломку, странный кубик Рубика. Лучше строение фильма не описать. Есть верхний (он же поверхностный) уровень: пятеро студентов едут на уик-энд в лес — отдохнуть в загородном домике, приобретенном по случаю кузеном одного из них. Обшарпанное, но вполне уютное сооружение, окружающий пейзаж, живописные горы и дикое озеро... Чуть ниже — подвал, полный загадочных артефактов, за каждым из которых скрывается угроза: туда герои фильма спускаются во время невинной игры, затеянной ими, как водится, по молодости и глупости. На этом же уровне — могилы тех зомби, которые были когда-то первыми владельцами хижины, но пали жертвами пагубного культа садомазохистского толка; их-то и разбудит неосмотрительная молодежь. Еще ниже — секретная лаборатория, из которой невозмутимые люди в белых халатах управляют действиями монстров, заодно наблюдая за подопытными кроликами — студентами и манипулируя ими при помощи различных химических ухищрений (пускают феромоновый туман, подмешивают наркотик в краску для волос и т.д.). А есть и другие измерения, иные этажи и уровни, которые даже показывать не нужно. Достаточно намекнуть на их существование.

Практика «многослойного пирога» в постмодернистском мейнстриме применяется широко и давно. Однако приготовлен пирог по необычному рецепту. Слои в нем не отделены и неотделимы один от другого, они предназначены не разным категориям зрителей, а всей аудитории сразу: удивительно, но авторы даже отказались от преимущества неожиданности, с первых кадров намекнув на существование «второй реальности». Преамбула еще до начальных титров знакомит нас с мистером Ситтерсоном (Ричард Дженкинс) и мистером Хэдли (Брэдли Уитфорд), которые направляются по длинным коридорам к центральной лаборатории, и пока мы не понимаем, в чем суть профессии и работы этих деловитых мужчин. Собственно, в этом и есть основная интрига: кто они и что делают? Потому что с молодежью-то все как раз предельно ясно. Пока они собирают немудрящий багаж и грузятся в минивэн, мы уже представляем себе дальнейший сценарий. В хрестоматийно-обязательной стычке с неприветливым хозяином заброшенной бензозаправки выясняется остальное: хижина — дом с дурной славой, никто еще оттуда не возвращался. Само собой, пренебрегши предостережением, студенты весело отправляются к финальной точке назначения — прямиком зверю в пасть.

Вопрос лишь в том, кто и как выполнит техническую задачу — съест, расчленит, убьет пятерых простаков. На это и делают ставки все более многочисленные обитатели и сотрудники таинственной лаборатории, чтобы в нужный момент подвести итоги лотереи: победили ремонтный отдел и интерн Рональд, на сцену выходят (вернее, выползают из-под земли) Зомби-Мучители Из Глубинки! А пока зловещие мертвецы расправляются с героями, здесь, у мониторов, делят деньги и готовятся к after-party. И в самом деле, финал слишком предсказуем, можно и отвлечься. Что же творится в этих секретных стенах? Очередное «Шоу Трумена»: недаром серьезного молодого человека, впервые участвующего в эксперименте, зовут Трумен (в культурных референциях и цитатах Уидону нет равных). Хэдли с Ситтерсоном при помощи остальных — химотдела, ремонтников, транспортного цеха и т.д. — не только наблюдают за подопытными, но и воздействуют на их поступки.

Нет, здесь не социальный опыт, не Большой Брат, а что-то поглубже, причем во всех смыслах: лаборатория подземная. Ее обитатели управляют действиями пятерых героев, производя на ходу легкую настройку. Мы видим, как нормальные люди, сами того не осознавая, надевают навязанные им маски. Студентка-медик (Анна Хатчинсон) красится в блондинку, моментально превращаясь в распутную дурочку. Студент-социолог на полной академической ставке (Крис Хемсворт; кстати, он одновременно снимался в «Мстителях», собственном режиссерском проекте Уидона) ведет себя, как глуповатый мачо. Яйцеголовый отличник (Джесси Уильямс) демонстрирует накачан-

ный торс, проявляя свой ум исключительно в умении перевести цитату с латыни. Зато безголовый шутник-торчок (Фрэн Кранц) оказывается единственным разумным человеком, чующим за всем происходящим «кукловодов». А обреченная на выживание девственница (Кристин Коннолли), как сообщается в первой же сцене, девственницей вовсе не является; более того, бесполезное для развития сюжета упоминание о ее любовнике-преподавателе введено в фильм исключительно для того, чтобы на это указать. Да, они соответствуют жанровым архетипам, вырубленным (в пространстве фильма — буквально) в скале: Шлюха, Атлет, Ученый, Шут, Девственница. Но лишь условно.

«Хижина в лесу»

Ну и что? Это всего лишь кино. Причем не только для нас, но и для обитателей лаборатории, сгрудившихся перед экраном. «Давай, детка, раздевайся, мы тут одни», — шепчет в лесу здоровяк социолог, на что его подружка возражает: «В лесу холодно», — и публика издает разочарованный вздох (мы присоединяемся), пока один из управляющих процессом джентльменов лихорадочно выкручивает ручку на пульте, повышая температуру. «Нам нельзя разделяться», — резюмирует мужественный лидер группы, но в вентиляционное отверстие пускают одуряющий дым, и он тут же поправляется: «Проверим комнаты по одному, так быстрее». Нормальное кино. Мы глазеем, авторы управляют. И если нам выпал американский зомби-хоррор, в соседних залах показывают ужастики в других жанрах. В Киото визжащие школьницы пытаются прогнать черный призрак одноклассницы, зависший в классе. В Стокгольме дымятся какие-то развалины, в Буэнос-Айресе испускает дух гигантский монстр. Везде, увы, торжествуют силы добра — а значит, жертвы будут принесены в Штатах, где, по законам жанра, можно обойтись и без выживших.

Незачем страдать из-за мучительных смертей симпатичных пареньков и девчонок; за нас пусть переживают убийцы в белых халатах, подписавшие им приговор. Все чуть-чуть не по-настоящему, кровь актеров жиже клюквенного сока, а потому — долой угрызения. Пусть начнется вечеринка. И мы по-настоящему удивимся, когда вечеринку с пивом в лаборатории прервет тревожный звонок до тех пор незаметного красного телефона, «вертушки» без единой кнопки. Звонок сверху — или, точнее, снизу. Неожиданно? Мы будто забыли, как за полчаса до того потешались над наивными студентами, устроившими вечеринку в хижине. Она была прервана так же внезапно, стуком две-

ри распахнувшегося погреба. Приглашение спуститься на этаж ниже. А теперь, со звонком красного телефона, и еще ниже. Упс. Нас все-таки перехитрили. Есть еще куда спускаться.

До того как погреб открылся, они играли в игру «Вызов или правда?». И каждый раз выбирали не правду (она-то будет скрыта до последнего кадра), но вызов. Блондинке пришлось всего-навсего соблазнить чучело волка, поцеловав его взасос, а вот застенчивой брюнетке достался спуск в подвал. Вызов, брошенный нам, — разгадать замысел, предсказать следующий поворот; первичная шаблонность интриги — ловушка. Сценаристы — профессиональные обманщики, «Хижина в лесу» — реванш сценаристов, теледраматурга Годдарда и сериального криэйтора Уидона; к слову, нет сомнения, что парочка Ситтерсон — Хэдли не что иное, как автопародия. Когда-то фильмы ужасов делались харизматичными актерами и сногсшибательными спецэффектами. Потом пугать помогало последовательное избавление от табу — на кровь, на секс, на пытки и извращения. Приелось, надоело. Режиссеры пошли на ухищрения: то снимут на цифровую камеру и выдадут за хоумвидео, то добавят 3D. «Хижина в лесу» снята тонко, но традиционно: стилевое отличие между уровнями реальности решено выдающимся оператором Питером Демингом едва заметно (свято соблюдая законы жанра в окрестностях хижины, он переходит на почти сериальную сухость в лабораторных эпизодах, приберегая импрессионистскую какофонию для гранд-финала). Кайф здесь другой. Этот фильм — настоящее семантическое пиршество, глобальная угадайка.

Мы угадываем амплуа персонажей, одно за другим. Узнаем в младшей зомби, однорукой девушке с топором, подросшую Джодель Ферланд из «Страны приливов» и «Сайлент Хилла». Копаемся в смысле названия: ага, хижина, пространство общее — и ничье, симулирующее уют, но и обманывающее. Мнимая граница защиты от всеведущего леса. И туннель, врата между цивилизацией и заколдованным краем, где царят иные законы. Главное блюдо подают в подвале: очарованные герои рассматривают причудливые артефакты — головоломка, медальон, музыкальная шкатулка, раковина, дневник, — не подозревая, что за каждым из них скрыт определенный вид смерти. Мы уже догадались, а они нет, да и куда им, они даже волка от лося отличить не способны. А чего стоит оружие противоборствующих сторон — капкан у зомби (они «захватывают» внимание) и одурманивающий кальян, становящийся битой (раскрепощенное воображение есть оружие) в руках шутника! Наслаждаясь своей насмотренностью и просвещенностью, мы разгадываем, какая метафора скрыта за лифтом без единой кнопки, едущим исключительно вниз, и сколь многозначен образ открывающихся дверей, выпускающих ревущий, щебечущий, дико хохочущий хаос наружу. И радуемся, как дети, опознав многократно упомянутого водяного в склизком чудище, высасывающем кишки очередного остолопа.

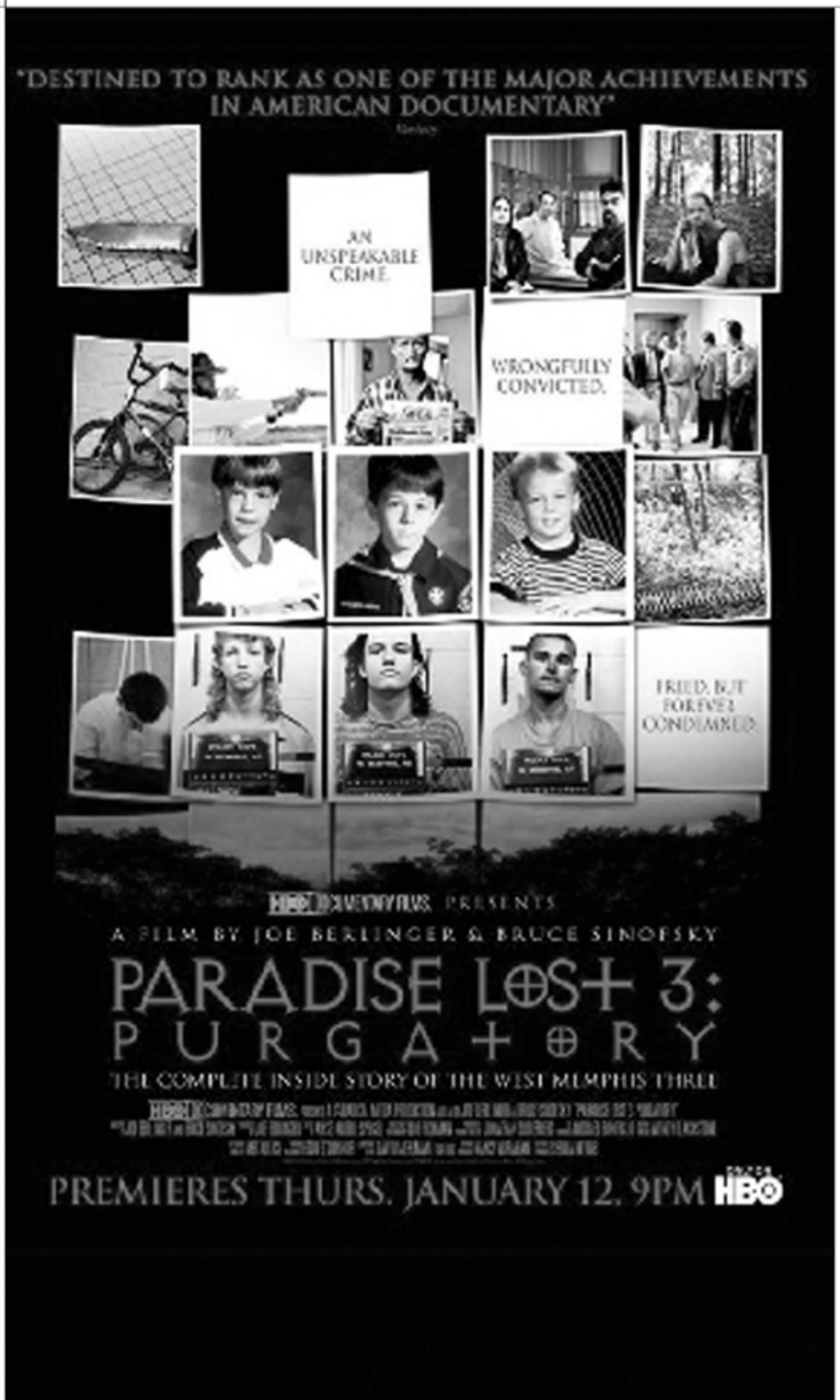
Ты умен, значит, защищен; ты смеешься, значит, это все еще игра. Кино. Но твой заговор со сценаристом прерывает выход из-за кулис режиссера. Это он звонил по красному телефону. Вернее, она: в чертах бизнес-леди, взявшей на себя роль deus ex machina, мы узнаем Сигурни Уивер. Очередная ухмылка Уидона: она, былая соперница инопланетных монстров, со временем сроднилась с Чужими, стала их матерью и другом. А здесь выступает как посредник. Мы уже знакомы с участниками и исполнителями этого шоу. Но есть и заказчики, продюсеры и зрители в одном лице. Если бы задачей было скучное ритуальное жертвоприношение, детей можно было бы убить сразу. Нет, их смерти должны были стать зрелищем и существовать по его законам. Стоит нарушить правила, и общественный договор с заказчиками отменяется. Сломаешь жанр, и они вылезут с самого нижнего этажа, чтобы съесть всех и устроить конец света. Они? Кто «Они»? Да называй, как хочешь, хоть Чужие, хоть Древние, как у Лавкрафта («Хижина в лесу» вновь доказывает, что другого родоначальника у американского хоррора нет и быть не могло). Боги.

Если верить не чуждому хоррора Нилу Гейману, пока мы верим в богов, питаем их кровью и молитвами, они набираются сил и растут. Когда забываем о них, слабеют и гибнут. Но боги с нижнего этажа хижины вечно жаждут — поскольку необорима и жажда человека к наслаждению чужими страданиями, к самоутверждению себя, живущего за счет того, кто умирает. Древние просыпаются к развязке, когда пути назад нет. Помните, лифт едет только вниз. В начале фильма есть эффектная сцена: девушка в спальне раздевается перед зеркалом, которое прозрачно с обратной стороны, как в комнате для допросов, а там за ней подглядывает сосед. После недолгой борьбы с собой он стучит в стену и предлагает ей поменяться местами... после чего уже она не может справиться с собой, подсматривая за ним.

За стеклом, как за витриной, каждый из них. За ними наблюдают кукловоды из лаборатории, но и за теми, судя по всему, подглядывает режиссер. Они считают себя неприкасаемыми, но заблуждаются. Вот уже обреченные на гибель студенты почему-то выжили и спрятались в будке с пуленепробиваемым стеклом, из-за него наблюдая, как жители Преисподней рвут на части ее охранников-спецназовцев. Система эта бесконечна, и потому ни у кого нет преимущества: каждый подглядывающий на самом деле смотрится в зеркало и провидит собственную судьбу, еще того не понимая. Who watch the watchmen? В этом зеркальном лабиринте вечный вопрос актуален как никогда и нигде.

Хоррор — самый изменчивый и нестабильный из жанров. Мы до сих пор можем смеяться над комедиями Чаплина и Китона, ронять слезу над «Восходом солнца» или «Унесенными ветром». Но «Носферату» нынче никого не испугает, да и «Техасская резня бензопилой» рядом с «Пунктом назначения» кажется детским лепетом. В конце 1990-х, на излете столетия и в канун Миллениума, Уэс Крейвен в «Крике» признался, что искушенного зрителя ужастиков можно убить, но напугать — почти невозможно. «Ведьма из Блэр» и «Паранормальное явление» пытались выдать вымысел за реальность, но с каждым сиквелом публика верила в это все меньше. Эффект «Пилы» держался дольше прочих: все-таки физическая боль — серьезный стимул. Но стоило шагнуть в 3D, и эта пугалка окончательно превратилась в очередную игру. Правда, японские «Звонки» и «Проклятия» впечатляли по-настоящему, но и то потому, что мертвые девочки восставали из колодцев и вылезали из телевизоров где-то далеко, в районе Фукусимы. Зритель не мог примерить это на себя. Или не хотел.

Все потому, что он давным-давно на обратной стороне зеркала. Жанр мертв, как атакующие хижину зомби. И так же стабилен, так же непобедим и невозмутим. Зомби-то умерли, но боги вечно живы и требуют новых жертв. Боги, то бишь, мы с вами. Правду говорил Пелевин, в своем последнем романе предрекая смерть кинематографа и его замену сакральным снаффом, фильмом с реальной смертью. Туда и движемся. Пожалуй, поэтому последняя реплика испускающей дух девственницы в «Хижине в лесу» звучит так оптимистично, так победно: «Человечество?.. Пора дать шанс кому-то еще!» Апокалипсис, right now. А теперь — вечеринка.



Афиша к фильму «Потерянный рай», режиссеры Джо Берлинджер, Брюс Синофски

БОРИС ЛОКШИН

Признание Элфорда

Украденная победа

«Признание Элфорда» — очень странное и жутковатое окончание очень странной и жуткой истории — грянуло как гром среди ясного неба.

Джо Берлинджер и Брюс Синофски заканчивали работу над монтажом третьей части «Потерянного рая». Первый фильм трилогии вышел на экраны в 1996 году. Он рассказывал о судебном процессе над тремя подростками из арканзасского города Вест-Мемфис. Подростков обвинили в убийстве трех восьмилетних мальчиков. Главным основанием для обвинения послужило то, что они одевались в черное и увлекались тяжелым роком.

Для обвинителей этого оказалось достаточно, чтобы предположить, что парни являлись членами сатанинского культа и принесли детей в жертву дьяволу. Никаких фактических доказательств причастности подростков к убийству следствие не обнаружило. Тем не менее суд присяжных единогласно приговорил шестнадцатилетнего Джейсона Болдуина и семнадцатилетнего Джесси Миссkелли к пожизненному заключению, а восемнадцатилетнего Дэмиена Эколса к смертной казни. На дворе стоял 1993 год.

«Потерянный рай» смотрелся как прямой репортаж с «процесса над ведьмами». Только дело происходило в наше время. Картина вызвала колоссальный общественный резонанс. Возникло настоящее гражданское движение по пересмотру приговора. К нему подключилось множество знаменитостей. Джонни Депп, Питер Джексон и Натали Мэн из «Дикси Чикс» жертвовали деньги и публично выступали в защиту осужденных. «Вест-мемфисская тройка» быстро вошла в моду. Добровольцы собрали несколько миллионов долларов на дорогих адвокатов и судебных экспертов.

Однако требования нового суда ни к чему не приводили. Прошло пять лет. Дэмиен, Джейсон и Джесси оставались в тюрьме. Дэмиена в любой момент могли казнить. К этому моменту появилось достаточно свидетельств, указывающих на то, что настоящим убийцей является отчим одного из убитых мальчиков — Джон Марк Байерс. Об этом, а также о людях, борющихся за освобождение «вест-мемфисской тройки», был снят второй фильм — «Потерянный рай: Откровения».

Но с его выходом ничего не изменилось. Берлинджер и Синофски получали премии на различных фестивалях. Активисты продолжали устраивать де-

монстрации за освобождение осужденных. Адвокаты продирались через тенеты кафкианской судебной системы, чтобы добиться нового суда. Сидящие в тюрьме подростки превратились во взрослых мужчин. Дэмиена все еще не казнили.

В 2008 году удалось провести ДНК-экспертизу останков убитых детей. Никаких следов ДНК обвиняемых, как и ожидалось, не нашли. Зато на шнурке от ботинка, которым был связан один из мальчиков, нашли ДНК другого отчима — Терри Хоббса. Верховный суд штата Арканзас наконец постановил: необходим новый процесс. Суд был назначен на начало 2012 года. В его преддверии Берлинджер и Синофски начали снимать третью часть «Потерянного рая» — «Чистилище». К тому времени трилогия перестала быть просто документальным кино. Гражданское движение, которое целиком было сформировано фильмом, наконец-то добивалось победы. Премьера третьей части состоялась в сентябре 2011 года на фестивале в Торонто. Но в этом варианте фильма отсутствовало самое важное: незадолго до премьеры вестмемфисцы совершенно неожиданно оказались на свободе.

Переговоры между прокуратурой Арканзаса и адвокатами начались в августе и быстро пришли к удивительному финальному разрешению почти восемнадцатилетней истории: «вест-мемфисская тройка» подтверждает свою невиновность, но одновременно признает свою вину, а в обмен на это судья выпускает их на свободу. Такая сделка с судом называется в американской юриспруденции «признанием Элфорда». Премьера новой редакции фильма, завершавшаяся чтением «признания Элфорда» и выходом героев на свободу, состоялась на Нью-Йоркском кинофестивале в ноябре 2011 года.

В переполненном зале царило праздничное настроение. Было очевидно, что все эти люди собрались здесь, чтобы ощутить свою причастность к победе добрых сил над злыми и почувствовать себя хорошо. В отличие от первых двух частей, третья была снята довольно сухо и без всякой художественной фантазии. Было видно, что Берлинджер и Синофски делали ее, скорее всего, из соображений гражданского долга. Фильм пересказывал уже известное, информировал о положении вещей на сегодняшний день, снимал подозрения с Марка Байерса и перекладывал их на Терри Хоббса, а потом приходил к неожиданному финалу.

«Я не виновен в убийстве... но я считаю, что в моих интересах признать свою вину. В соответствии с «признанием Элфорда» признаю себя виновным в убийстве...» — твердым и равнодушным голосом говорит Дэмиен Эскол. «Я не виновен в убийстве...» — повторяет Джейсон... Он заметно волнуется. Голос дрожит. Щелкают камеры, сверкают вспышки. Джесси Мисскелли читает свое «признание Элфорда» по бумажке. Его совсем не слышно. Он еле шевелит губами. На лице туповатая обреченность, как у коровы на бойне. Через несколько минут судья провозгласит их свободными людьми...

Берлинджер и Синофски

Тридцатилетние документалисты Берлинджер и Синофски оказались в Вест-Мемфисе по заданию телекомпании HBO. Перед началом съемок они знали об убийстве только то, что было известно из прессы. У них не было оснований сомневаться в виновности «вест-мемфисской тройки», тем более что Джесси Мисскелли сам во всем признался. Они собирались рассказать телезрителям о том, как трудные подростки из малообеспеченных проблемных семей оказываются вовлечены в сатанинские секты и к чему это приводит. Тогда, в 1993 году, тема сатанизма почему-то стала очень актуальна. В прессе ежедневно публиковали истории о различных сектах. В маленьких городках родители боялись выпускать детей на улицу. Уже прошло несколько громких судебных процессов над сатанистами. Кипел и требовал крови и Вест-Мемфис.

Семнадцатилетнего Джесси Миссkелли судили отдельно от восемнадцатилетнего Дэмиена Эколса, предполагаемого лидера секты, и шестнадцатилетнего Джейсона Болдуина. Суд над Джесси был намечен на месяц раньше. Газеты были переполнены чудовищными обвинениями и жуткими рассказами о злодеяниях последователей сатаны.

Берлинджер и Синофски попали в эпицентр массовой истерии и увлеченно бросились снимать. Джесси к тому времени уже отказался от своих слов: он утверждал, что признался под давлением полиции и что просто повторял все то, что говорил ему следователь. Известно, что всегда и везде, будь то Москва 30-х, Вест-Мемфис 90-х или Минск наших дней, полиция получает такие признания без особого труда.

У следствия не было никаких доказательств. Преступники не оставили на месте преступления никаких следов. Ни одной капли крови. Вообразить, что три безобидных с виду мальчика без преступного прошлого сумели так хладнокровно и профессионально уничтожить все следы, было почти невозможно. Свидетельств того, что в Арканзасе существовала какая-то секта, тоже не было: никаких следов ее деятельности, ни одного известного участника. Следствие фотографировало какие-то дурацкие пятиконечные звезды, нацарапанные на заборах и на стенах заброшенных домов.

Судья Бернет дал разрешение на съемки. Берлинджер и Синофски снимали речи прокурора и адвоката, показания свидетелей. Снимали скрючившегося на скамье подсудимых Джесси, ни разу во время процесса не поднявшего глаза. Снимали оглашение приговора: присяжные признали Джесси виновным и приговорили его к пожизненному сроку.

Снимали, как Джесси в последний раз выводят из зала суда. Руки, скованные наручниками, плечи приподняты, голова опущена низко-низко. С двух сторон от него высоченные конвоиры. Крошечный, сгорбленный Джесси еле-еле достает им до пояса. Журналисты суют ему в лицо микрофоны. Глумливые голоса: «Джесси, ты это сделал? Ты это сделал, Джесси?» Разъяренные арканзасцы выкрикивают угрозы. Еще немного, и толпа вырвет его у конвоиров. Джесси поспешно запихивают на заднее сиденье машины и увозят навсегда.

Потерянный рай

Вернувшись в Нью-Йорк с отснятым материалом, Берлинджер и Синофски уговорили студийное начальство: в Вест-Мемфисе происходит что-то из ряда вон выходящее — из этого мог бы получиться большой фильм. Через несколько дней съемочная группа снова отправилась в Арканзас. Начинался новый процесс под председательством того же Бернета. На этот раз над восемнадцатилетним Дэмиеном Эсколом и его лучшим другом, шестнадцатилетним Джейсоном Болдуином. Так родилась первая часть фильма «Потерянный рай».

Трудно сказать, откуда взялось это название. Относится ли оно к обвиняемым? К жертвам? К Вест-Мемфису? Берлинджер и Синофски рассказывали историю кровавого, ужасающего в своей бессмысленности преступления, хотели понять, как все было на самом деле, как вообще подобное могло произойти. Классикой этого жанра является великий документальный роман Трумена Капоте «Хладнокровное убийство». Начало этой книги — описание последнего дня жизни семьи канзасского фермера, который вместе с женой и двумя детьми-подростками был хладнокровно убит вооруженными отморозками. Это идеализированное описание некоего «потерянного рая», на место которого пришел ад.

Но никакого «потерянного рая» в фильме Берлинджера и Синофски нет. Вест-Мемфис — довольно-таки адское место и без всякого убийства. В 2000 году на экраны вышла вторая часть «Потерянного рая». Вопреки подзаголовку в ней не было никаких «откровений». Никакого намека на «чистили-

ще» нет в третьей части трилогии. Вся эта путаница с названиями отражает главную проблему «Потерянного рая»: есть такая реальность, которую профессиональная повествовательная документалистика просто не способна отобразить. Здесь нужны какие-то другие средства.

В сущности, Берлинджер и Синофски рассказали историю про ад. Но ад не поддается рациональному осмыслению. И не умещается в одну историю. Он состоит из переплетения бесконечного количества историй. Режиссеры попытались вытащить из этой паутины троих молодых людей, которые, как они считали, ни в чем не виновны. В конечном итоге «Потерянный рай» решил свою главную задачу. Он спас три жизни. Одну из них в прямом смысле. Но то, что история Дэмиена, Джейсона и Джесси закончилась на «признании Элфорда», было словно окриком из этого ада. Он никуда не делся. Он все еще рядом. Грозный, непостижимый, неизбежный.

666

Вест-Мемфис, небольшой арканзасский городишко, расположился на берегу Миссисипи. Это самое сердце «библейского пояса». Здесь люди не сомневаются в существовании ангелов и демонов, проводят в церкви почти столько же времени, сколько за телевизором, и считают основным правом человека — право на ношение огнестрельного оружия. Больше всего здесь уважаются семейные ценности, но семьи, как правило, не устойчивы. Рожают тут рано, разводятся быстро. Большинство детей здесь не вырастают с собственными отцами.

Место это не слишком привлекательное. Городок находится на пересечении нескольких скоростных автомобильных трасс, через него каждый день проезжают десятки тяжелых грузовиков. Вдоль шоссе расположено множество дешевый мотелей и забегаловок для дальнобойщиков. Сам Вест-Мемфис расстекается одинаковыми одноэтажными домиками с аккуратно подстриженными газонами по плоской, как тарелка, местности. С трех сторон он окружен трейлер-парками — поселками, состоящими из снятых с колес передвижных домиков, в которых живут бедняки, «реднеки», «белый мусор». Да и сами жители Вест-Мемфиса — это в основном люди, балансирующие на грани бедности. Сегодня у тебя дом с лужайкой, а завтра ты обитатель трейлер-парка по соседству.

В «Потерянном рае» рефреном повторяется один и тот же кадр: уродливые транспортные развязки, облепленные маленькими домиками, снятые с высоты птичьего полета. И стаи кричащих птиц, залетевших в Вест-Мемфис из Хичкока. Звуковая дорожка состоит из композиций «Металлики» — любимой группы героев фильма.

5 мая 1993 года в городке произошла трагедия. Пропали три второклассника, три ученика местной школы. В последний раз Стиви, Майка и Криса видели в 6:30 вечера. Они катили на своих велосипедах в сторону леса на холме Робина Гуда, который всегда пользовался дурной славой. Делать там мальчикам в это время было определенно нечего, но никто их не остановил. Родители хватились детей позже вечером, кинулись искать по соседям, найти нигде не могли. Ближе к ночи организовали поисковую команду и отправились в лес. Привлекли полицию.

Мальчиков нашли только на следующий день. Полицейский провалился ногой в неглубокую сточную канаву в лесу, наступил на что-то твердое, а потом на поверхность всплыл труп Майкла Мура. Вскоре нашлись и тела двух его товарищей. Все трое голые, руки и ноги перевязаны шнурками от ботинок. Тела были сильно изуродованы. У одного мальчика фактически отсутствовала половина лица. Другой, по-видимому, был кастрирован. Полиция открыла уголовное дело. По чистой случайности (так утверждают полицейские) оно получило порядковый номер 666.

Убийцу (или убийц) искали месяц. Все это время местные жители боялись выпускать детей на улицу. По городку ползли слухи о страшных сатанистах, приносящих в жертву маленьких детей. Массовая истерия подогревалась местной прессой. Вест-Мемфис бурлил. Полицию обвиняли в беспомощности.

Наконец полицейский инспектор Гитчел, отвечающий за следствие, сообщил, что убийцы пойманы. Слухи о сатанинских культах подтвердились: три местных подростка, увлеченных сатанизмом и черной магией, в ритуальных целях замучили и убили троих ни в чем не повинных детей. Один из них во всем сознался и подробно описал, как происходило убийство.

На пресс-конференции, показанной в «Потерянном рае», инспектор, плотный лысоватый человек с аккуратно подстриженными щеточкой усами, едва сдерживал торжество. Его попросили оценить солидность доказательств по шкале от одного до десяти. «Одиннадцать», — ответил инспектор после небольшой паузы. Его стальные глаза победно светились.

Джесси

Джесси Миссkелли жил в трейлер-парке вместе с недавно освободившимся из тюрьмы отцом и бог знает какой по счету мачехой. Их трейлер находился недалеко от места убийства. От рождения Джесси был не совсем нормален: в семнадцать лет он был ростом ровно в полтора метра и обладал коэффициентом умственного развития пятилетнего ребенка: 72 балла. В то же время он был довольно крепким парнем: его главным хобби была американская борьба — рестлинг.

Когда через месяц после убийства полицейская машина подкатила к трейлеру Джесси и сидящий в автомобиле детектив попросил его проехать в участок, чтобы рассказать, что он знает об убийстве на холме Робина Гуда, Джесси очень обрадовался. За несколько дней до этого полиция объявила награду в десять тысяч долларов за помощь в поимке преступников. Почему-то Джесси казалось, что он сумеет сообщить полиции что-то такое, что позволит ему завладеть этой невероятной суммой денег.

К тому времени большинство жителей Вест-Мемфиса были уверены: в городе орудует секта подростков, которые поклоняются сатане. Они ходят в черной одежде, слушают рок-музыку и по ночам собираются на дьявольский шабаш. Там они жгут костры, приносят в жертву и поедают собак и кошек, а также устраивают сексуальные оргии. Именно они принесли в жертву сатане троих невинных детей, выпили их кровь и обезобразили их тела. Лидером секты называли Дэмиена Эколса, странного восемнадцатилетнего парня, который жил один без родителей, нигде не работал, носил на шее череп с костями, выбривал себе половину головы и в любое время года ходил в длинном черном плаще.

Полицейские и детективы разделяли общее мнение, однако ничего против Дэмиена им получить не удалось.

Полиция разговаривала с Джесси двенадцать часов. Но на магнитофонной пленке остались только последние сорок минут разговора — признание Джесси в убийстве. Вернее, по его словам, сам он никого не убивал. Убивали Дэмиен Эколс и Джейсон Болдуин. А он только помогал. Немножко.

В третьей части «Потерянного рая» мы снова встречаемся с Джесси. На экране маленький мешковатый толстячок. Ему тридцать пять лет, но на вид никак не меньше пятидесяти. У него суетливая бабья походка вразвалочку. Лысую голову он втягивает в жирные плечи. Взгляд навсегда испуган. Когда смотришь на него, невозможно не подумать, что именно так должны выглядеть «опущенные» в тюрьме. Крупный план его бритого черепа. На черепе вытатуирован циферблат. Часы без стрелок. Джесси смотрит в камеру, часто моргает. «Это я, чтобы показать, что, когда меня забрали, для меня время

остановилось», — объясняет он. Ему оставалось сидеть еще полгода. Джесси провел в тюрьме больше половины своей жизни.

Твин Пикс

Пилотная серия «Твин Пикс» вышла на экраны за три года до событий в Вест-Мемфисе. «Потерянный рай» начинался как журналистское расследование, а продолжился как кампания в защиту невинно осужденных. Это очень рационально организованное документальное кино. Но чем дальше заходит расследование, чем больше деталей узнаешь, тем чаще вспоминаешь сюрреалистический линчевский сериал о страшном преступлении в американской глубинке. Хотя оказаться на территории Линча никак не входило в намерения Берлинджера и Синофски. Иногда кажется, что они нарочно исключали из фильма некоторые сюрреалистические подробности, о которых вроде бы необходимо было рассказать.

Вот, например, одна из них. Прошло две недели после убийства. В нескольких сотнях километров от Вест-Мемфиса, в городе Феникс, штат Аризона, случайный прохожий нашел записную книжку, в которую были вложены вырезки газетных статей о тройном убийстве в Вест-Мемфисе, а также карты и рукописные заметки, содержащие подробности того, как произошло преступление. Ну и в дополнение там оказалась копия банковского счета, по которому полиция легко нашла обладателя книжки — местного обойщика мебели. Обойщик подтвердил, что потерял эту книжку несколько дней назад. А потом на голубом глазу сообщил полицейским, что книжка содержит запись его недавнего сна. Ему приснился деревянный амбар, мужчина в фургоне... Он отчетливо слышал, как кто-то сказал: «Мы взяли их ночью. Над рекой светила луна. Первым мы убили Стива. Через пять минут Майка. Крис не хотел смотреть и отвернулся. Он знал, что он следующий». Полиция допросила обойщика и отпустила с миром.

Что это было? Реальность мемфисского убийства сама по себе так страшна и необъяснима, что факты оказываются как бы погруженными в некое облако, состоящее из снов, фантазий и бреда.

Вот еще одна история. О ней в фильме едва упомянуто. В ночь убийства в дешевый круглосуточный ресторан, расположенный всего в нескольких километрах от холма Робина Гуда, зашел чернокожий бродяга. С его разодранной одежды стекала кровь. Не говоря ни слова, бродяга прошел мимо официанта и исчез в кабинке женского туалета. Он не выходил оттуда минут сорок, после чего официант заглянул к нему. Человек сидел на полу. Стены туалета были замазаны кровью и калом. Официант вызвал полицию. Пока она ехала, бродяга поднялся и ушел. Несмотря на то что поиски пропавших детей были в разгаре, полиция не проявила к этому человеку ни малейшего интереса: ресторанчик находился на территории другого участка. На следующее утро, когда трупы мальчиков уже были найдены, полиция снова посетила ресторан. Детективы соскребли со стен образцы крови и... немедленно их потеряли. Больше этого человека никто никогда не видел.

Как у Линча: чем больше фактической информации о том, что случилось, тем меньше понимаешь, что могло случиться на самом деле.

Когда после оглашения приговора Джесси Миссkелли везли в тюрьму, он вдруг вступил в разговор с двумя конвоирами. Взяв с них обещание, что все, что он сейчас расскажет, не будет использовано против него, он подтвердил свое признание, украсив его дополнительными деталями. Он находился в нескольких метрах от Джейсона Болдуина, когда тот кастрировал маленького Криса Байерса. «Кровь залила все вокруг. Мальчик был еще жив». На вопрос полицейских, как им удалось контролировать поведение сразу трех мальчиков, Джесси ответил: «Они, как щенки. Когда прикрикнешь на щенка и скажешь ему «сидеть», он сидит». Может быть, Джесси Миссkелли был не так уж и невиновен?

Но более всего о присутствии Линча в «Потерянном рае» напоминает фигура Джона Марка Байерса, отчима убитого Криса. Марку посвящено в первых двух частях больше времени, чем всем остальным героям вместе взятым. В первой части он как бы воплощает Вест-Мемфис. Марк Байерс — это американская глубинка, увиденная нью-йоркскими режиссерами. Все ее убожество, вся ненависть, все самые дикие предрассудки, вся накопившаяся социальная агрессия. Во второй части авторы пытаются доказать, что Байерс и есть подлинный убийца. И здесь он становится воплощением абсолютного зла. Чем-то вроде убийцы Боба из «Твин Пикс».

Есть прирожденные актеры. Люди, которые, оказавшись перед камерой, начинают инстинктивно соответствовать ожиданиям тех, кто на них смотрит. Таков был Марк Байерс. Вот он сидит на бортике своего домашнего бассейна. На нем рубашка цвета американского флага. Половина рубашки голубая со звездочками, а половина красная в белую полоску. Он будет надевать ее почти для всех интервью. Он говорит: «Я верю, что на земле есть ангелы и демоны. Я верю, что демоны созданы, чтобы овладевать людьми и вредить им во исполнение сатанинской воли, а ангелы защищают людей и помогают им выполнять Божью волю». И зрителю очевидно, кто здесь демон.

Вот церковная служба в местной баптистской церкви. Пастор предлагает собравшимся на службу прихожанам присоединиться к молитве Марка Байерса. Марк выходит из задних рядов, пожимает пастору руку, забирается на пюпитр и вдруг начинает петь красивым, хорошо поставленным баритоном под сладкий аккомпанемент церковного органа. На несколько минут фильм превращается в мюзикл.

А вот Марк Байерс выходит пострелять. Кругом какая-то степь. Или поле. Высокая сухая трава. Ветер. На земле лежит большая тыква. Она яркая на фоне серого, безрадостного пейзажа. Даже какая-то наглая, неуместная. Тыква — мишень. Мы не знаем, как вел бы себя Байерс, если бы его не снимали. Когда камера включена, он персонаж. Сейчас он откроет огонь.

«Это для тебя Джесси!» Выстрел. «Что, сынок, получил? Больно? А это тебе Дэмиен. Ты — вот этот черный кружочек посередине». Выстрел. Брызги выбитой тыквенной плоти. Рваное сквозное отверстие. «Больно? Эй, Джейсон! Улыбнись, я тебя сейчас поцелую!» Выстрел. «А теперь назад к Джесси. Я его только ранил, а сейчас хочу немножко пустить ему кровь. Как он выпустил кровь из моего малыша». Выстрел. Еще один. «О, как я хотел бы поставить их к стенке! Всех троих! Расстрелять!»

Подозрение в убийстве пало на Марка, когда он, неизвестно зачем, подарил оператору фильма нож со следами крови на лезвии. Так съемочная группа оказалась внутри экранного действия — гениальный режиссерский ход. Хотя кто тут режиссер? И — да, экспертиза показала, что эта кровь могла принадлежать одному из мальчиков. А могла не принадлежать.

И самое интересное, что в третьей серии Марк выступает одним из борцов за освобождение «вест-мемфисской тройки». За восемнадцать лет он изменил свое мнение и раскаялся. Один из его пламенных монологов в защиту узников зал встретил аплодисментами.

Дэмиен

«Мистер Эколс, присяжные признали вас виновным в смерти Майкла Мура, Кристофера Байерса и Стиви Бренча... отсюда вы будете немедленно перевезены... где в пятый день мая тысяча девятьсот девяносто четвертого года в ваше тело будет введена внутривенная инъекция смертельного количества быстродействующего барбитурата в комбинации с паралитическим агентом вплоть до наступления смерти...»

Эти кадры смотреть невозможно. Дэмиен в черной майке с цветной аппликацией. С нелепой стрижкой. С пухлыми детскими щеками. Рядом с ним

его адвокат. За его спиной несколько полицейских. Потом ряды зрителей. Среди них его родители. Родители убитых детей. Очень худая девочка по имени Домини с ярко-рыжими волосами, которую тоже подозревали в участии в секте, но что-то у следствия не срослось. (Уже после ареста Дэмиена девушка выяснила, что беременна от него. Ребенок родился за два месяца до приговора. Его приносили Дэмиену на суд. Отец держал его на руках перед многочисленными камерами.) Все происходит как-то очень по-домашнему. Дэмиен внимательно слушает судью. Судья скучно, без всякой интонации читает его смертный приговор. Какое-то «приглашение на казнь».

Его настоящее имя было Майкл. Но в шестнадцать лет он изменил его на Дэмиен. Он всегда говорил, что взял его в честь бельгийского миссионера отца Дэмиена, которым восхищался. Но одноклассники были уверены, что он присвоил себе имя Антихриста из фильма «Омен». Тогда же Майкл бросил школу. В восемнадцать лет у него не было ни работы, ни дома... Подражая любимым рок-группам, он писал мрачные стихи о насилии и смерти. Брал в городской библиотеке книги по оккультизму. Книга Алистера Кроули, найденная у Дэмиена, фигурировала в суде как одно из главных доказательств его злодейств. Несколько раз он попадал в психушку с тяжелой депрессией. Уверял, что исповедует нью-эйджевскую языческую религию Вика.

Дэмиен утверждал, что в тюрьме его многократно насиловали. Похоже на правду. США — единственная в мире страна, где мужчин насилуют чаще, чем женщин. Практически все эти изнасилования происходят в тюрьмах. Администрация ничего не делала для его защиты. Он писал на волю странные тексты: «Все заплатят за то, что были слишком глупы, чтобы раскрыть глаза. Это конец времен, и я новый Мессия... Скоро люди узнают, что я Христос».

За четыре года, прошедшие между двумя фильмами, с ним случилась какая-то странная трансформация. Во второй части он предстает интеллигентным молодым человеком в белых одеждах с умными, мягко светящимися глазами. У него очень красивая и правильная речь. Хорошо поставленный голос. Спокойные и достойные манеры. Он напоминает типичного гуру нью-эйджа из Калифорнии. К тому времени у него возникает нечто вроде клуба поклонников. Они собираются вместе, и он общается с ними по тюремному телефону. Они записывают каждое его слово.

«Когда я был еще совсем маленьким, — говорил Дэмиен в первой части трилогии, — я знал, что люди обо мне услышат. У меня всегда было такое чувство. Я только не знал, как это случится. Мне сейчас как-то даже хорошо, потому что даже после моей смерти люди будут помнить обо мне всегда... Жители Вест-Мемфиса будут рассказывать своим детям страшные истории. Я буду такой вест-мемфисской страшилкой. Детишки будут заглядывать под свои кроватки: «Там, наверное, Дэмиен!..»

В последней части Дэмиену тридцать пять лет. Это худой нервный мужчина с очень злым, бледным, неподвижным лицом. Глаза спрятаны за черными очками. Таким он появился и на премьере фильма. На все вопросы отвечал отрывистым, немного лающим голосом. Было видно, что всеобщее внимание успело ему наскучить.

Признание Элфорда

Газовая камера исправно функционировала в Северной Каролине вплоть до 70-х годов прошлого века. Затем ее заменили на виселицу. Генри Элфорд был арестован в 1963 году по подозрению в убийстве первой степени. Он отрицал свою вину. Но если бы суд присяжных признал его убийцей, Элфорд был бы автоматически приговорен к смерти. Адвокат посоветовал ему пойти на соглашение с судьей. Он признал себя виновным в убийстве второй степени, за что и был приговорен к тридцати годам тюрьмы. Впо-

следствии Генри многократно пытался оспорить приговор на основании того, что виновным он себя не считал, а его признание было получено под угрозой смерти.

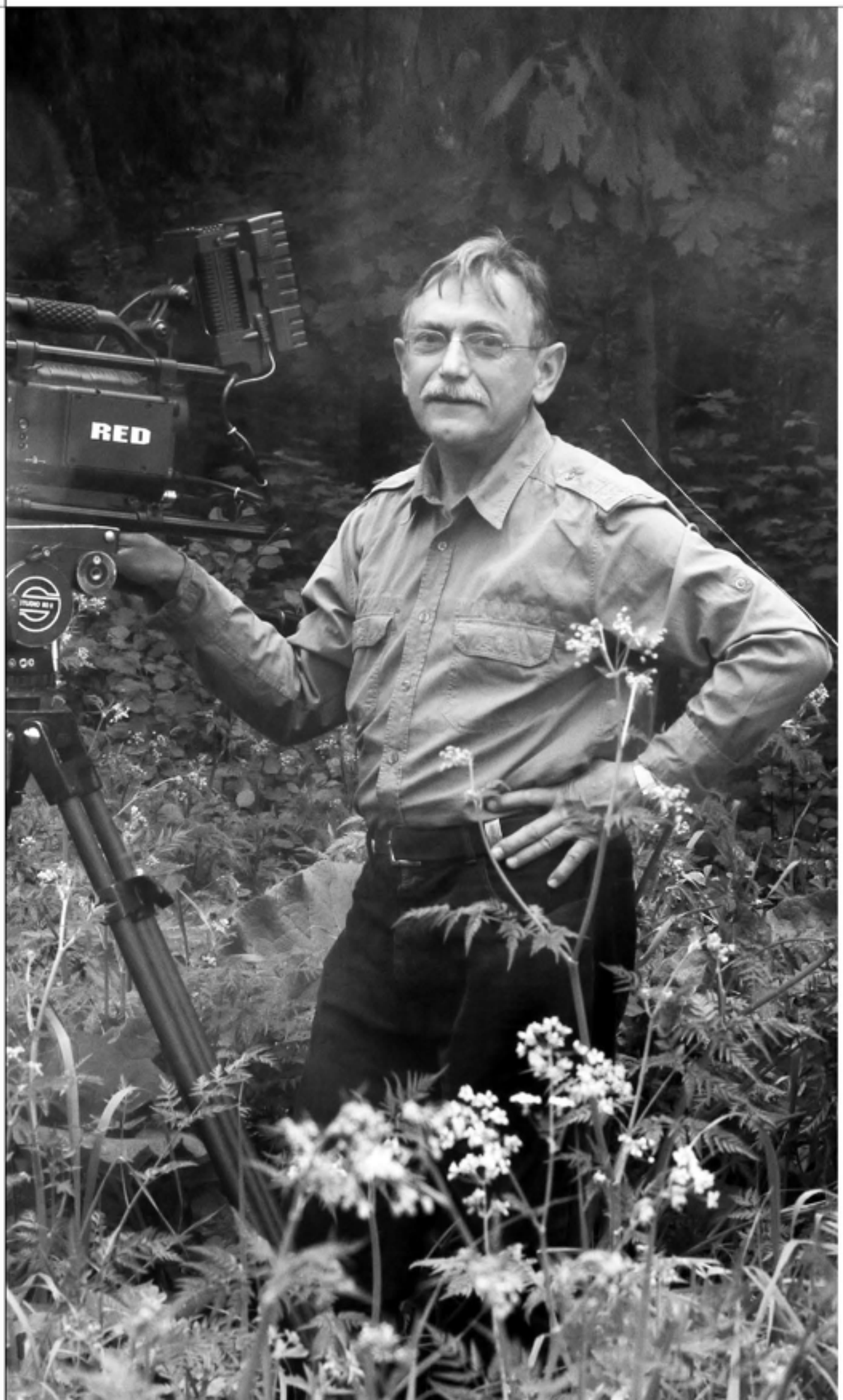
Дело дошло до Верховного суда страны. В 1970-м Верховный суд подтвердил правильность решения, принятого по делу Элфорда. Так возник юридический казус, называемый «признанием Элфорда». Американское право прецедентно. Решение суда становится юридической практикой. Ежегодно тысячи обвиняемых признают свою вину в преступлении, одновременно отрицая, что они его совершали. Такое признание дает им возможность избежать более сурового наказания. Законность подобной сделки с правосудием подтверждается решением Верховного суда по делу Элфорда.

В конце третьей части «Потерянного рая» показана пресс-конференция «вест-мемфисской тройки», состоявшаяся сразу после того, как их выпустили из зала суда в соответствии с «признанием Элфорда». Тогда Джейсон сказал, что поначалу он категорически отказался от этой сделки с правосудием, потому что хотел бороться за полное оправдание. Но все-таки ему пришлось согласиться ради Дэмиена, которого могли убить. А Дэмиен сказал, что, конечно, это не лучший исход, но все-таки они на свободе, и он очень благодарен Джейсону. И они обнялись. И все захлопали.

Вполне можно себе представить, как это происходило. Адвокаты объясняли Дэмиену: конечно, через год будет суд. Конечно, мы его, скорее всего, выиграем. Но до суда тебе еще больше года сидеть. Ну и потом, черт его знает. А вдруг все-таки выиграют они. Тогда тебя уже точно убьют. И никакого спасения. А так свобода — прямо сейчас. Конечно, с точки зрения закона вы — чадоубийцы. Но ведь в это давно уже никто не верит. Конечно, вы не сможете никого осудить за то, что с вами сделали. И не получите никакой материальной компенсации. Но, с другой стороны, зачем вам она? Вы ведь теперь знаменитости. О вас знает весь мир. Третью часть «Потерянного рая», скорее всего, номинируют на «Оскар».

За что-то мы все осуждены на смерть. Мы готовы пойти на сделку с судом: мы давно уже признали свою вину. Только где этот суд?

И М Е Н А



Сергей Юриздицкий

Фото Виктории Юриздицкой

СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ:

«Кино — это культурная картинка»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА МАДДЕН

Киноязык: ночь будет синей

Елена Мадден. Сергей, вы уже три десятка лет в кинопроизводстве. Как меняются установки, в чем смысл перемен?

Сергей Юриздицкий. С самого начала развитие в кино пошло по двум направлениям. О любом фильме можно, грубо анализируя, сказать: это по части Люмьеров, это изображение действительности, а это — Мельес, сказка. Конечно, попытка воспроизвести действительность на экране все равно создает сказку, а попытка создать сказку все равно связана с действительностью, поэтому линии эти пересекаются. Но принципы совершенно разные.

Кроме того, встает вопрос: что нужно публике? И какой публике — массовой или элитарной?

Если нужно открывать зрителю глаза на мир, на какие-то его особенности, возможности, мы идем к созданию нового киноязыка, к открытию приемов, с помощью которых говорим: вот как это выглядит на самом деле! Потому что нормальное сознание находится в плену даже не собственного анализа происходящего — в плену привычки, стереотипа воспринимать пространство, изображение именно так, а не иначе. Можно сравнить эту привычку с компьютерным воспроизведением программы.

Е.Мадден. Смотреть и видеть — это разные вещи.

С.Юриздицкий. Абсолютно. Видеть, к несчастью, — это только результат опыта. Могу ли я дотянуться до этого стула, мне известно только из опыта, а не благодаря способности мозга анализировать происходящее. Ребенок всему этому учится.

Е.Мадден. И для этого нужен киноязык...

С.Юриздицкий. Киноязык нужен, чтобы зритель понимал, что происходит, исходя из опыта своего восприятия. Как в любом языке: все неназванное не существует... Чтобы драматизировать киноязык, придумали очень много приемов, и ни один прием не является естественным, все придумано. И все можно ломать.

Е.Мадден. Когда-то формалисты говорили: открывается прием, потом происходит его автоматизация — нужно остранять его... Я понимаю, вы видите процесс немного иначе: когда приходит желание сопротивляться языку, ревизовать условности, конвенции, это ставит зрителя лицом к лицу с сутью вещей, расширяет опыт восприятия, это очень точно, мне кажется...

С.Юриздицкий. Все, что в кино существует, — это не данность структурного характера, не необходимость. В частности, придумано в цветном кино: ночь будет синей. Как только появляется синий цвет, мы понимаем: наступила ночь.

Это совершенно не связано с тем, что мы видим в жизни, потому что на самом деле ночью все бесцветное. Но так принято: если синее не изобразишь, нужно очень сильно дополнительно постараться, чтобы люди поняли, что показана ночь...

Вся моя деятельность в кино была сориентирована на то, чтобы придумать нечто... чтобы попробовать разъяснить, как все выглядит на самом деле, хотя «на самом деле» тоже не существует, это такое бесконечное обращение к новым открытиям... Придумать — не так легко, это очень редко случается.

С синим цветом ночи я поначалу боролся. Я делал ее бесцветной, серой. А без компьютера это было очень трудно сделать, поскольку цветная пленка делала изображение цветным хоть в темноте, хоть на свету. Синий цвет меня не устраивал, поэтому я делал двойные экспозиции с двух пленок, черно-белой и цветной, чтобы снизить количество цвета. Это все была химия, не простая компьютерная обработка, как сейчас... И было замечено, что мои ночи более естественны — как в жизни.

Это стремление сделать «как в жизни» — не самое главное, что есть в кино, но это меня увлекало... поначалу.

Начало: «как на самом деле»

Е.Мадден. Это интересный поворот: что менялось в ваших установках за те тридцать лет, что вы работаете в кино? Сделать «как на самом деле» — в этом вы, видимо, были едины с режиссерами?

С.Юриздицкий. Принцип *«на самом деле»*, о котором я говорю, связан и с вопросами киноизображения, и с подходом к изображению действительности в режиссерском плане, в философском плане. Было советское кино, которое мы все, молодые, обвиняли в искусственности, в полном несоответствии жизни, в фальши, и все — я сейчас говорю о режиссерах — рвались создавать вещи, которые правдиво и точно отражают жизнь. Мы ходили на закрытые просмотры, смотрели фильмы, которые были положены на полку, — потому что это *«как на самом деле»* не устраивало начальство. Мы были заодно с публикой: она тоже ждала откровения — «правды жизни». Изображение играло в этом огромную роль, именно на максимальное приближение к реальности работал оператор.

Потом такие устремления перестали быть актуальными, сейчас интересно другое. И это диктует другие требования к изображению. Оператор может стараться естественно изобразить все безыскусно или, наоборот, привнести какие-то эпатирующие, радикальные вещи, что может быть вычурно — и интересно.

«Естественность»: открытие и тренд

Е.Мадден. Меня сейчас занимает феномен квазиплохого кино. На деле это все та же установка: «как в жизни». Вы когда-то рассказывали о «романтическом» кинематографе 70-х, когда приходилось переснимать хорошо отснятые кадры, «хорошо видные кадры», для фильмов Сокурова. И у Германа было то же самое: хорошо — это когда плохо видно, плохо слышно... Это квазиплохое кино осталось фактом российской киноистории 70—80-х? Или вы то же самое потом находили у других режиссеров, в других странах? Сейчас это интересно или нет?

С.Юриздицкий. Сейчас, да, есть поворот к естественности. Многие кинематографисты, в том числе американские, стараются изображать «как есть». Спиральное развитие! Фон Триер ввел многокамерное спонтанное движение в кино, дергающееся. Это восприняли, как глоток свежего воздуха. Сейчас даже и в совершенно «нормальных», традиционных фильмах камера освобождена. В то же время появляются очень «культурно» снятые картины с великолепным изображением. Например, «Белая лента» Ханеке.

Е.Мадден. Да, есть личности, они вне потока, но я сейчас говорю о времени. Есть такое понятие «стиль эпохи». Есть система восприятия. Вот сейчас — какая она?

С.Юриздицкий. Сейчас камера должна «дергаться».
Е.Мадден. Это тренд, мода?
С.Юриздицкий. Да. А как только открытие становится модой — хочется от этого уйти. Может быть, не всем, часть кинематографистов считает: модно — надо делать. Но для меня иначе: если что-то стало общим местом — мне уже не хочется этого.

«Скорбное бесчувствие», режиссер Александр Сокуров

Я с трудом воспринимал идею Андрея Эшпая снять картину «Элизиум» свободной камерой. Я доволен тем, что сделал, я получил удовольствие. Но я понимал, что вхожу в сферу моды. По большому счету мне это было не очень близко.

Мне гораздо интереснее было другое. У режиссера Вячеслава Амирханяна есть фильм «Посредине мира», короткий метр, там в основе моя идея, я предложил снимать статично. То есть камера не двигалась совсем, а актеры двигались — ходили по кадру, входили в кадр, выходили... Кадр можно было менять, естественно, но камера уже вставала на другую точку зрения, и опять действие текло дальше. При хорошем показе на экране в темном зале это очень сильно действует. Эта абсолютная статичность камеры втягивает зрителя в происходящее на экране, заманивает.

Киноязык «между революциями»: установки, стиль

Е.Мадден. Мы говорили о моментах, когда язык искусства остро переживается. Но радикальные перемены в киноязыке случаются не часто, а «между революциями», видимо, устанавливаются какие-то стабильные языковые конвенции. Интересно, они одинаковы в разных странах или отличаются? В одном из интервью вы говорили о том, что требования к оператору у немцев отличаются от тех, что есть у русских режиссеров, об американизированной киноманере — вы тогда рассказывали, как работали с Борисом Фруминым, долго преподававшим в Нью-Йорке. Национальные особенности операторской работы — это не миф?
С.Юриздицкий. Я думаю, все-таки миф. Хотя если говорить о потоке, в разных странах есть свои особенности работы...

У Фрумина это не были «национальные особенности». Современные американские фильмы — а Фрумин долго преподавал в Америке — снимаются свободной камерой, изображение немного колышется, это стало нормой, даже не приемом. Естественно снятое кино или имитируется, или снято руч-

«Спаси и сохрани», режиссер Александр Сокуров

ной камерой. Но Фрумин лично «классически» ориентирован — на то, что изображение должно быть четким по композиции, камера должна всегда синхронно следовать за актером, вовремя остановиться... Таких принципов придерживался и Балабанов в «Замке». Это такой стиль: камера себя никак не выдает, она просто фиксирует происходящее. Если нужно, она двигается, следует за движением персонажа, но сама по себе она не может перемещаться в пространстве.

Возможны разные подходы. Например, многие режиссеры и операторы используют такой прием: идет разговор — камера постоянно объезжает персонажей. Она как бы живет сама по себе. Это один подход. А другой — когда камера четко следует за происходящим.

Я один раз посоветовал ребятам-англичанам поставить камеру на тележку и объезжать говорящих. Они спросили: «А зачем?» Я ответил: «Скучно: стоит камера, а люди разговаривают...» А мне говорят: «А зачем снимать, если скучно?..» И в самом деле, если есть эпизод, где люди разговаривают и это важно, то зачем делать его более привлекательным? Если это скучный разговор, так просто не надо его вставлять в фильм.

Вообще, это повсеместный штамп: люди заговорили — камера поехала. В этом есть смысл: если камера движется, она то одно лицо видит, то другое, если синхронно с речью — можно лучше видеть эмоциональную часть процесса. Это стало частью киноязыка, зрители это воспринимают как необходимость.

А вот для Германа, скажем, это не важно. Он не станет помогать зрителю. Герман так построит мизансцену, чтобы было изображено то, что важно режиссеру. Он будет бесконечно снимать спину второго актера — поскольку ему более интересен сейчас именно этот персонаж...

Е.Мадден. Известны случаи, когда ярко выраженный стиль сводит режиссера и оператора в долгосрочные тандемы. Герман снял несколько фильмов с Владимиром Ильиным. У Бергмана такое получилось со Свеном Нюквистом. А у вас — с Эшпаем в последнее время. И, конечно, с Сокуровым, видимо, еще со времен учебы...

С.Юриздицкий. С Сокуровым мы разошлись очень давно и, на деле, по очень глубоким причинам. Его интерес к смерти, к тяжелым вещам, потеря какой-то радости... Это сильно угнетало. Был еще миллион практических причин, но это было главное, все можно было бы преодолеть, если бы у нас было

единство в отношении к действительности, к миру, к жизни. Его первоначальная идея о том, что человек легче переживет смерть матери, если он на это посмотрит в кино, была когда-то мной воспринята, и мы работали. А потом у меня этот вопрос вызвал сомнения, и мы расстались.

Когда я смотрю фильмы, которые он сделал без меня, я вижу, что он как бы потерял развитие. Как у него получается — это другой вопрос; но все это он уже делал.

Я еще не смотрел «Фауста», но остальные части тетралогии мне очень нравятся. Не нравится «Русский ковчег». Там сделана одна очень большая ошибка: герой ходит по Эрмитажу, меняются время, место и действие... Помните, есть такая театральная формула: единство времени, места и действия... Сверхзадача фильма — создать ощущение непрерывности происходящего, непрерывности истории и Истории — полностью не выполнена. Все воспринимается как монтаж. Абсолютно исчезает впечатление, что это снято одним кадром. А это ведь был главный пафос: режиссер может полтора часа одним кадром делать картину. Но трюк не сработал, потому что изменяются все три составляющие.

Я придумал для себя, когда снимал с Андреем Эшпаем «Элизиум», то же самое, но поскромнее: каждый эпизод — отдельный кадр. Меняются пространство и действие, а время остается прежним.

У Сокурова же результат можно было без всяких мучений сделать скрытыми приемами монтажа. Через стеночку... Как будто бы одним кадром, так делают.

Поток. «Культурное изображение»

Е.Мадден. Еще пример того, как открытие превращается в установку, а затем становится штампом?

С.Юриздицкий. В советском кино по технологии того времени необходимы были источники света. Они давали тени, и шла борьба с этими тенями, чтобы они не были двойными. Было очень много приборов: чтобы все было освещено ярко и чтобы в то же время были более темные части изображения и более светлые — для глубины в изображении. А потом заметили, что в жизни все более или менее рассеянно освещено, что тени совсем необязательны, не всегда нужны. И стали светить огромными пространствами, огромными белыми освещенными простынями делать рассеянный свет. Например, где Панфилов с Дмитрием Долининым в фильме «В огне брода нет». Поначалу искусство бестеневого изображения было откровением, это было счастье: все такое живое! (В исторической картине о гражданской войне — *«все как на самом деле»*...) Но потом бестеневую работу подхватило телевидение — и стало очень скучно.

Я сам одно время развивал идею бестеневого света. Сейчас есть приборы бестеневого света, и все эти приспособления выпускаются кинопромышленностью в массовом порядке: просто заказываешь по каталогу и получаешь. А мы все делали руками. Но потом стали от потолка, от стен светить на телевидении, и это стало ужасно: уходит энергия, уходит сила изображения.

Е.Мадден. В поточной работе нет места творчеству?

С.Юриздицкий. Все зависит от статуса проекта. Если это какой-то сериал, чем я в основном занимаюсь в последнее время, то, конечно, творческие амбиции значительно снижены. Там возникает уже азарт другого сорта: сжатые сроки, активное действие, когда в день приходится снимать двадцать и больше точек — обычно снимают одиннадцать. Это очень интенсивный процесс. И нужно, чтобы не было снято плохо, чтобы были портреты, эмоции, запечатленное действие, понятное публике. Это совершенно другая профессия, фактически уже не связанная с артхаусом.

Есть сериалы хорошие и есть плохие, плохие не только по содержанию, но еще и потому, что очень плохо сняты. А есть культурное изображение.

«Замок», режиссер Алексей Балабанов

Например, у Сергея Урсуляка замечательные по картинке сериалы, они с Михаилом Сусловым очень хорошо работают.

О принципах и их нарушении

Е.Мадден. Я так сформулирую вопрос о сегодняшних задачах кино: естественность — насколько это сейчас для вас важно? Например, естественность освещения?

С.Юриздицкий. Идея естественности происхождения света для меня очень существенна... Ведь неестественность того, что происходит, постепенно вызывает недоверие к тому, что это настоящее. Тут не искусность, а искусственность. Обман. Но не «сладостный обман» искусства, а просто халтура.

Е.Мадден. Как вы обеспечиваете естественность света?

С.Юриздицкий. У меня много нижнего света. Когда я снимал с Эшпаем «Униженных и оскорбленных», приехали американские тележурналисты, увидели мою работу, спрашивают: «Почему вы освещаете Настасью Кински нижним светом? Ей же это не идет!» Я ответил: «Во-первых, я не считаю, что не идет, а во-вторых, нет никакой причины ее освещать прямым светом или верхним. На нее отражается свет от пола, еще от чего-то...»

Есть принцип, который я, кстати, не придумал, я его «купил» еще у Мити Долинина. Он говорил: нельзя освещать лицо — нужно освещать воздух. У меня свет падает почти обязательно на костюм, на стол, на что угодно. Только мимо лица. Чтобы не было этого прямого потока на лицо. Источник — чуть ниже лица: яркий блик на столе, например. В «Летних людях» это очевидно...

Е.Мадден. Можно ли сказать, что такие вещи, как нижний свет, — это что-то вроде вашего «фирменного знака», стиля, что-то вроде собственного киноязыка?

С.Юриздицкий. Вероятно, можно в какой-то степени. Идеи приходят не каждый день. Но... Если меня не устраивает нижний свет — бывает такая структура лица, которая этого просто не позволяет делать, — тогда приходится придумывать: вот в этом интерьере находится зеркало, которое воспринимает свет и подает его обратно, падает косая тень, косой поток, который все-таки приятно освещает лицо героини или героя.

Когда я говорю «никогда», я должен оговориться: «А иногда — да!» — если это красиво, если мне это понравится. Когда я смотрю на характер света, который я воспроизвожу в естественном его состоянии, меня еще интересует, насколько это красиво. Если не красиво, то я ищу какой-то компромисс, завожу дополнительные источники света.

Вообще, в последних фильмах я гораздо чаще использую и прямой свет, — который я отрицал двадцать пять лет, — если мне это нравится. Для меня тут больше нет принципа.

Есть известный оператор Геннадий Карюк, он снимал фильмы Киры Муратовой. Еще десять-пятнадцать лет назад, когда была мода на рассеянный свет, такая кинопошлость — не дай бог подсветить лицо прибором против света, — я увидел у него кадр: идет героиня против солнца и освещена ярким прямым светом со стороны. И это красиво! Тени от нее боковой нет, нет никакой причины, невозможно быть свету с другой стороны. Но — есть! И не мешает!

Нарушать можно всё, любые принципы. Глаз нужен для того, чтобы анализировать происходящее, и голова для того, чтобы не оставаться пленником своих принципов.

Естественность, техника и свобода

Е.Мадден. Вы рассказывали, как работали над ночными кадрами: «...химия, не простая компьютерная обработка, как сейчас...» Видимо, сейчас многие находки невозможно по достоинству оценить: сегодня многое легко сделать...

С.Юриздицкий. Многое меняется со временем. Вот вчера мы трейлер смотрели, там люди сидят у костра и о чем-то разговаривают — костер, лица, красиво. Я подумал: если бы я создал такую картинку двадцать пять лет назад, все бегали бы за мной и спрашивали, как я это сделал. У костра темно, недостаточно света для пленки того времени. Мне, чтобы снять, раньше нужно было бы придумать очень много технологических решений: где я спрячу маленькие световые приборы, да еще и чтобы они в костре не сгорели, чтобы были соответствующего цвета... А сейчас надо только включить камеру. Есть такая парадоксальная вещь: то, что мы считали искусством, на самом деле было технологией. Искусство, казалось, было в том, чтобы не обмануть никого, сделать похоже. Это мы принимали за искусство — а на самом деле это было мастерство. Одни обладали большим мастерством, у других его было меньше, у одних пошли бы двойные тени, и это было бы неправильно, другой сделал бы картинку точно. А сейчас такую сцену — у костра — могут снять самый искусный, самый профессиональный мастеровой и совершенно бессмысленный человек, который нажмет на кнопку и получит изображение просто потому,

«Русский бунт», режиссер Александр Прошкин

что чувствительность устройства это позволяет сделать, — и результаты будут одинаковыми... Мы много времени потратили на то, чтобы научиться правильно, искусно воспроизводить действительность, а сегодняшние задачи совершенно другие.

Е.Мадден. Можно ли сказать, что оператор теперь более свободен?

С.Юриздицкий. Он совершенно свободен. Он становится уже режиссером изображения в полном смысле.

Сергей Юриздицкий
Фото Виктории Юриздицкой

Когда приходит свобода, возникает огромная проблема выбора, ответственность. Встает по-другому проблема компромисса. Михалков на «Неоконченной пьесе для механического пианино» с Павлом Лебешевым и группой выезжал пять раз, пытаясь снять для финала утренний туман, а он не упал — и потом вся группа в час дня вышла на дневную съемку, не спав ночь. И ничего не получалось. Сейчас существуют новые машины по производству тумана, нужно их просто заказать, чтобы съемка состоялась.

На «Русском бунте», фильме Александра Прошкина, было так: мы приехали в Петергоф снимать сцену встречи Маши с царицей. Белый снег, ярчайшее солнце торчит над головой, сделать безыскусно — невозможно: контрастно, плохо. Снимать нельзя — и не снимать нельзя: страшной дороговизны съемка, краны, костюмы, санный поезд, который построили для царицы...

Е.Мадден. Какое же было ваше решение?

С.Юриздицкий. По всей аллее мы развесили тряпичные тенты, сделали мягкую тень, и стало все нормально, сняли эпизод.

Нужно все время преобразовывать. В современном кино нужно все время трансформировать действительность и нет необходимости ставить цель ее воспроизводить: пленка это позволяет.

«Войну и мир» снимали на 70-*мм* пленку, чувствительность которой была 12 ASA (сейчас до 1000 ASA). Съемки «Войны и мира» заканчивались, когда уходило солнце, потому что после этого было темно для пленки. А сейчас можно снимать и в темноте. Но, по моим представлениям, нельзя использовать то, что впрямую подает тебе натура.

Бывают удачные обстоятельства: артисты собрались, машины подошли, пять часов вечера, низкое боковое солнце, можно снимать; а бывает так, что съемка происходит в час дня, когда солнце сидит над головой и надо перекрывать его. То есть идет работа по отсечению плохого, а не по созданию хорошего. Хорошее возникает через отсечение плохого. Идет скульптурная работа: я отсекаю все лишнее. Примерно так.

От искусственной естественности — к искусной условности?

С.Юриздицкий. Приоритеты меняются. Я относился к изображению в «Войне и мире» как к абсолютно несложному — не по производству, а по результату...

Е.Мадден. ...ремеслу...

С.Юриздицкий. ...ремеслу, да. Вот бал, вот свечи, светло. И свечи тусклее, чем фоны. Но свечи должны быть ярче, чем все остальное, ведь это источники света! А на старых пленках низкой чувствительности нельзя было сделать свечи ярче, чем они есть. В сокуровском «Скорбном бесчувствии» я подводил кислород к свечам, чтобы они ярко, со страшной силой горели, а остальное было в полумраке. Это естественное состояние освещенности в жизни привлекало меня, как предмет какого-то открытия для публики: вот «как на самом деле».

Е.Мадден. Что-то искусственное — чтобы создать ощущение естественности.

С.Юриздицкий. Да, искусственно создать ощущение естественности было частью моей задачи, этим я занимался много лет в начале своей работы. Поскольку считал, что существующий киноязык — примитивный. Многие вещи, которые теперь мне кажутся прекрасными, тогда мне казались примитивными.

Е.Мадден. А теперь?

С.Юриздицкий. Теперь я вообще считаю, что кино не является отражением жизни. Может быть, я перешел на мельесовскую позицию: кино — это культурная картинка, которую ты задаешь как предмет удовольствия или раздумий для публики, и совершенно не важно, естественно это или нет. Кстати, студенты в Петербурге, посмотрев «Элизиум», сказали: «Какой неестественный свет!» Они увидели, что все это очень искусственно. А мне кажется: искусно, мне очень нравится, и премию я за это получил... Другие ребята сказали: «Нет, это свет условный». Я боролся пятнадцать лет с условным светом, а потом стал его воспроизводить, стал в этом находить искусство — в сочетании пятен, а не в том, чтобы сделать так, как на самом деле, как в жизни.

Е.Мадден. То есть вам сейчас ближе демонстративная условность?

С.Юриздицкий. Возникает еще очень важный момент качества воплощения. Можно уйти в естественность: камера неактивна, ничего сама по себе не воспроизводит, не ищет никаких композиционных решений, чтобы все было, как в жизни. И наоборот: камера может быть очень активна, свет, туман, лучи, красота, сочетания цветов. Но оба принципа теряют свой смысл, если все сделано неталантливо. Над всем стоит качество воплощения.

Кроме того, сам вопрос об идее возникает при анализе произведения, а не во время его производства. Работаешь от души, получается — потом разберутся, что это: создание нового киноязыка, «сказка» или «естественность»... Невозможно придумать себе способ, потом его воплотить — и иметь успех, ничего не выйдет. Важно, чтобы это было тебе по душе, когда ты снимаешь.

Мастерство и вдохновение

Е.Мадден. Работа оператора — это для вас больше мастерство или творчество? Есть ли такое понятие, как вдохновение оператора?

С.Юриздицкий. Да, есть такое понятие. Вдохновение возникает в какой-то степени ниоткуда. Предыдущий опыт: чтение, смотрение, образование, жизненные наблюдения — все складывается так, что возникает идея, понимание

того, как должно выглядеть изображение в соотношении с темой, со смыслом того, что должно происходить. В моем случае идеи возникают спонтанно. Да, в общем виде есть представление о том, что должно быть, но конкретные идеи возникают на площадке, в зависимости от света, расположения солнца, его присутствия-отсутствия... от тысячи причин. Никогда не знаешь, что, собственно говоря, будешь изображать.

Это специфика моя личная. Можно сказать, операторы делятся на две категории. Есть и такие, кто активно пользуется раскадровкой, заранее все продумывает, представляет себе вещь в целом, все переходы. Кстати, этому учат — чтобы оператор заранее знал решение и потом только воплощал задачу, максимально активно и быстро. Но я к их числу не отношусь.

Я прихожу на площадку и испытываю некоторую оторопь, оттого что не знаю, чем буду заниматься. Практически всегда — за исключением редких случаев, когда требуется сложная техника и кадр заранее придуман.

Такое было у меня на «Варвариных свадьбах»[1]. Нам была дана под натурный кинопавильон гигантская квартира в Петербурге, расселенная коммуналка. Я туда заходил и какое-то время не знал, что делать. За мной ходили мои сотрудники, спрашивали: «Петрович, ну скажи, куда ставить?» Я говорил: «Отстаньте, не знаю».

То же самое было на съемках «Русского бунта». Когда я приходил в павильон «Ленфильма», где был построен интерьер дворца Пугачева — полутемный павильон, искусственная постройка из кинодерева, ужасное дежурное освещение, — я каждый раз испытывал страх: как это все оживет в картине? А надо ведь не размышлять, а давать четкие задания: это поставить сюда, то сюда, приборы включить, выключить...

Е.Мадден. А потом — включается интуиция, случается открытие?

С.Юриздицкий. В начале «Русского бунта» под титрами ворон летит над водой, потом подлетает к окну дворца. Этот кадр был мной придуман: над водой что-то летит, а потом оказывается, что это ворон. И я предложил Прошкину идею: образ ворона, который появлялся в сценарии, может быть расширен, он летает как предвестник какого-то несчастья в пушкинской драме — он будет появляться еще много раз. Это было принято режиссером как часть концепции фильма, как мотив, инфернальный, по существу. Этого не было в сценарии — и я очень горжусь тем, что предложил.

Вдохновение — совершенно особый момент в создании фильма, любого произведения искусства (хотя я, вообще-то, не считаю кино искусством), особый и необъяснимый. И преподавать это невозможно. Можно научить, как осуществить придуманное, это даже легко — научить, при всей сложности технологии.

Но откуда взять идею — невозможно научить. Нереально.

Что дальше?

Е.Мадден. Еще вопрос о технологиях и киноязыке. Сейчас появился новый тренд — снимать кинофильмы фотоаппаратом. Спилберг снял часть «Приключений Тинтина» фотоаппаратом, 7-й сезон «Доктора Хауса» так снят, в России — фильмы «Явление природы» и «Портрет в сумерках» сняты фотоаппаратом. Понятно, зачем это делается: сокращается бюджет, снижается зависимость режиссеров от продюсеров и тех, кто дает деньги. А в плане художественном? Эксперимент оправдывает себя? Что может дать он для развития киноискусства? Что вы думаете о будущем «цифры», как новая техника повлияет на кинопроизводство?

С.Юриздицкий.. Я снимал «Скорбное бесчувствие» гигантским аппаратом, который весил, может быть, около тридцати килограммов, нужны были устройства, которые позволяли бы его поднимать, опускать, это было очень трудно.

---

[1] 2007, режиссер Светлана Шиманюк. — *Прим. ред.*

Сама идея использовать небольшие устройства с хорошим качеством изображения открывает интересные перспективы. Дает возможность активнее действовать в пространстве.

Е.Мадден. А цифровое или аналоговое устройство — все равно?

С.Юриздицкий. Пленка или «цифра»? Да, все равно.

Е.Мадден. Это противоречит культу киноизображения...

С.Юриздицкий. Это противоречит широко распространенному мнению: пленка — это пленка. Но цифровые технологии развиваются, открывается все больше возможностей по широте цветовоспроизведения.

Десять лет назад работа с «цифрой» была катастрофой. Невозможно было получить изображение за окном. Белое отрезалось, светлые блики на лице очень некрасиво работали. А теперь становится лучше и лучше, и в скором времени разница не будет иметь никакого значения.

Многие современные цифровые фотоаппараты белое резко обрезают. Картинка, записанная в основном в белой части, в светлой части, на пленке имеет больший диапазон. Но оператор, владеющий цифровой технологией, может это действие нивелировать. Выходят все новые и новые устройства, которые все больше расширяют эту возможность.

На позитивной пленке все равно этот спектр ограничен, результат ограничен по воспроизведению черного и белого. Мы все равно не можем все богатство кинонегатива отразить на позитиве, все будет менее черное и менее белое. Если подсвечиваем рассеянным светом, черное уже как-то нивелируется. Правда, мы можем уже в процессе цветокоррекции использовать разные участки.

Для меня «цифра» или пленка — это вообще не вопрос. Дело еще в том, что фильмы переводятся в «цифру» и идут в конечном итоге в «цифре». Мы используем по-прежнему позитив, но можем с ним работать в цифровом виде. Я с этим постоянно работаю, думаю, как это делать.

Ясно, что пленочная технология имеет перспективу. Я думаю, что коровьи копыта останутся при коровах...

Е.Мадден. А что вы как оператор хотели бы делать дальше?

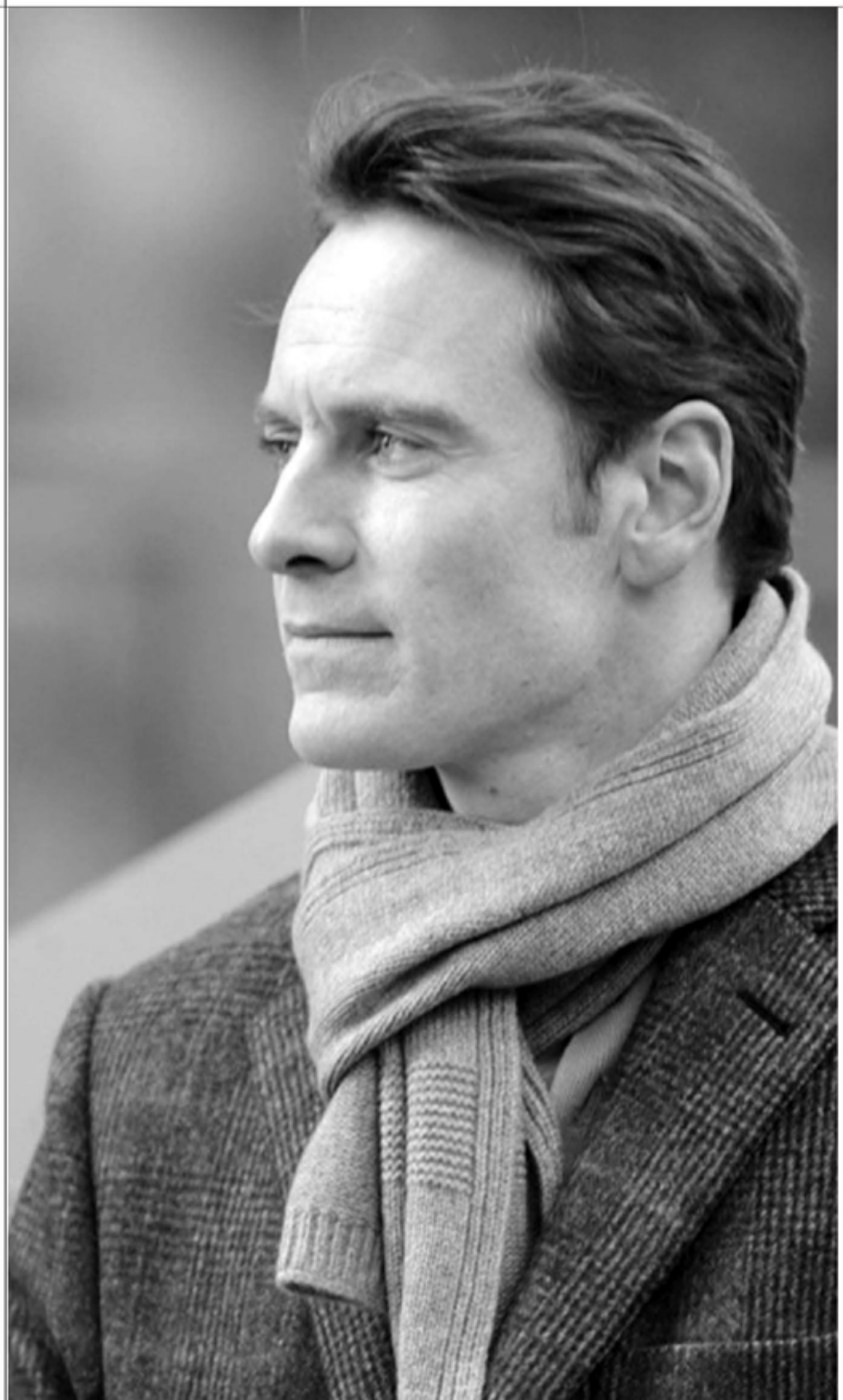
С.Юриздицкий. Опыт работы в «Элизиуме» для меня важен еще и в связи с трехмерным кинематографом: мои искания в этой области были воплощены в фильме без использования технологии 3D. Если бы там было две камеры, это был бы настоящий 3D-фильм.

Если говорить о том, как я себе представляю развитие своего сознания и свои перспективы в кинематографе... Я бы хотел заняться 3D, но именно в правильной концепции. Чаще всего трехмерные фильмы сделаны по технологии 3D, но она не несет смысла в плане развития киноязыка.

Те 3D-фильмы, которые я вижу на экране, сделаны по старым принципам монтажа. Впечатление присутствия полностью исчезает. Мешает еще вот что: в основном 3D показывают на небольших экранах — сравнительно небольших, где мы видим весь экран сразу. Иначе обстоит дело в берлинском Даймлер-центре, где экран гигантский: невозможно его глазами охватить — вы оказываетесь посреди действия.

А можно поселить зрителя среди героев, как мы это сделали в «Элизиуме». Там, по существу, камера является одним из героев, духом, тенью какой-то, которая на героев смотрит. Это настоящее 3D. Мы подошли к герою — он стал большой... В настоящем 3D, если вы видите крупный план актера, он должен быть близко от вас. В «Элизиуме» изменение пространства, крупности происходило естественно, мы не перескакивали с одного крупного плана на другой — и это вызывает ощущение объемности.

В 3D отпадают многие принципы кинокомпозиции. Не нужно воссоздавать трехмерность, она уже задана. Это мне было бы очень интересно...



**«Стыд»,
режиссер
Стив Маккуин**

ОЛЕГ ЗИНЦОВ — ИННА КУШНАРЕВА — ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Табу

МАККУИН-ВАРИАЦИИ

Олег Зинцов. Я предлагаю начать с ритма, который у Маккуина всегда невероятно выверен. И в этом смысле принципиальна сцена, где Сисси поет, потому что здесь ритм намеренно сбит. Во-первых, сцена очень затянута. Во-вторых, Сисси поет плохо. И еще важно, что Маккуин показывает ее некрасивой. Там такие ракурсы, что у Сисси толстые щеки, она совершенно непривлекательна. И при этом Брендон плачет. По-моему, в этой сцене сознательно нарушаются сразу несколько канонов. Драматургически ситуация выглядит стереотипной: сестра героя поет в баре хрестоматийную песню «Нью-Йорк, Нью-Йорк», это вызывает у героя воспоминания и заставляет расчувствоваться. Штамп на штампе. Но мы тут же понимаем, что каждый из этих штампов — с обратным знаком. Певица некрасива, исполнение плохое, герой не растроган, а стыдится, испытывает неловкость. Получается мелодрама, вывернутая наизнанку. Но рядом присутствует персонаж, который воспринимает все именно стереотипно, — босс героя. И вот это несовпадение события и реакции, точнее, раздвоенная и тем самым поставленная под вопрос реакция на внешне банальную ситуацию хорошо иллюстрирует метод, которым пользуется Маккуин.

Инна Кушнарева. Мне в этой сцене больше всего понравилось совершенно микроскопическая деталь: в какой-то момент Кэри Маллиган поводит глазами, и понимаешь, что это абсолютный блеф, что она сама все прекрасно понимает. Такая вот крошечная деталь — один взгляд, движение глаз — при том, что «Стыд»... Мы не решили: фильм монументальный или не монументальный?

Евгений Гусятинский. Он на границе этих и других категорий. Тем и интересен. Сперва кажется, что очень камерную историю Маккуин помещает в большую «стеклянную» форму, которая в данном случае работает, как лупа, как усилитель конфликта и отрабатывается даже на визуальном уровне — все эти стеклянно-зеркальные интерьеры, квартиры и гостиничные номера с окнами в пол, пустые пространства... Но фильм сделан таким образом, что камерность и «большой стиль» гасят друг друга. Так же там взаимодействуют кичевое и красивое, попсовое и трагедийное, профанное и сущностное, Бах в исполнении Гульда и доступный минимализм от британского композитора Гарри Эскотта... Короче, «пошлое» и «непошлое», если говорить в терминах российских кинокритиков. Если, действительно, каталогизировать фильм и разложить его на составляющие, то там все это легко обнаружится. Но режиссура Маккуина — ее пластичность, прозрачность и одновременно строгость — снимает эти противоречия, нивелирует их.

О.Зинцов. В этом смысле не является ли самая уязвимая сцена — с попыткой самоубийства Сисси — парой к сцене в баре, ее отражением?

И.Кушнарева. Может быть.

Е.Гусятинский. Там еще рифмуется сцена обеда в ресторане — свидание Брендона с девушкой, с которой он вместе работает, и его предфинальный разговор с сестрой, снятый на крупных планах, но со спины.

О.Зинцов. Дело в том, что несколько ключевых сцен в фильме складываются в пары. Две пробежки под Баха, два важных разговора. Кроме того, рифмуются сцены, где Брендон плачет, слушая, как поет Сисси, и сцена в ванной, где он сжимает ее руки с порезанными венами, пытаясь остановить кровь. В этих эпизодах Маккуин наиболее откровенно работает с категорией мелодраматизма. В баре он делает это более тонко, во второй раз грубо, напоказ.

Е.Гусятинский. И то, и другое состоит из клише. И одновременно не работает как клише. Все же сложно не заметить дистанцию Маккуина, которая довольно специфическая. Она не привычно ироничная — «а давайте посмеемся над низкими жанрами и тем, как их любят интеллектуалы», но, напротив, аналитически-беспристрастная. Я бы даже сказал — хирургическая. Ему явно интересно, где тот предел, после которого штамп перестает быть штампом.

О.Зинцов. Поначалу кажется, что он делает это потому, что не может удержаться от красивости. Но он слишком умный художник, чтобы не осознавать, что это кич.

И.Кушнарева. Может быть, потому что первый раз, когда играет Гульд, герой просто бегает. А та сцена, где он наблюдает за тем, как за стеклом занимаются сексом, — под какую музыку она идет?

О.Зинцов. Гульд звучит дважды на пробежках («Хорошо темперированный клавир») и один раз, когда Брендон ставит пластинку дома («Гольдберг-вариации»).

Е.Гусятинский. Все прицепились к Баху в финале, с окровавленной Сисси в ванной. «Высокое» тут накладывается на предельный «мелодраматизм», но результат получается не «высокий», не «низкий». Что-то среднее — не чересчур пафосное, но и не слишком обыденное. Сопереживание, за которое теперь стыдно — так же, как стыдно Брендону за свои эмоции в баре, — при этом возникает.

О.Зинцов. Получается, что для Маккуина работа с дистанцией и с клише — попытка достичь чувственности?

И.Кушнарева. По-моему, да.

О.Зинцов. Через двойное отстранение.

И.Кушнарева. Да, это очень верно: через двойное отстранение все равно выйти на сочувствие, сопереживание. По-моему, это очень хорошо играет Фассбендер.

Е.Гусятинский. Он взят как образец маскулинности — еще одна предельная категория, которая теперь в кризисе. И Фассбендер вывернул ее наизнанку. Его Брендон — образец совершенства как синонима стерильности, неучастия, непроницаемости. Сисси — на противоположном полюсе: она неаккуратная, все время в раздрае, на нервах, даже одевается черт-те как... И, разумеется, без спроса вторгается в жизнь брата. Это как бы «женское», тоже взятое в своей предельности. Сам Маккуин — перфекционист, и даже с героями он работает как с «чистыми структурами». Поэтому смешно, когда «Стыду» вменяют недостаточную психологическую убедительность...

О.Зинцов. В смысле драматургии это конфликт порядка, на котором зациклен внешне идеальный Брендон, и хаоса, который олицетворяет Сисси: она некрасивая, не убирает за собой и вообще как бы из другого жанра. Из мелодрамы.

Е.Гусятинский. Отношения «брат — сестра» тут вообще очень условные, подчеркнуто смоделированные. Брендон — клинический одиночка, single, и даже, простите, метафора этой сингулярности, единичности...

И.Кушнарева. Точнее, в рассказе о таком персонаже не может быть семьи, семья будет абсолютно вытеснена.

О.Зинцов. Поэтому Сисси и воспринимается как абстракция, как другая часть личности Брендона.

И.Кушнарева. Хорошо, что не рассказывается история отношений.
О.Зинцов. Хотя ты нашла там много моментов, которые интерпретируются с помощью психоанализа.
И.Кушнарева. Психоанализ — не психология.
О.Зинцов. Это штука, которая работает с моделями.
И.Кушнарева. Да, Маккуин как будто иллюстрирует принцип табу на инцест: все тела доступны в силу того, что табуировано одно тело, но доступными делаются именно тела как множество. Вспомним разговор Брендона с коллегой в ресторане о невозможности моногамии. Еще один нюанс отношений Брэндона и Сисси в том, что она для него — тот Другой, который «предположительно наслаждается» в терминологии лакановского психоанализа. Только это не позитивный вид трансфера, позволяющий без опасений делегировать другого наслаждаться вместо себя. Наслаждение сестры блокирует его собственное наслаждение, превращая в одержимого извращенца. У брата ничего не выходит с коллегой по работе, потому что он помешан на анонимности, он пытается удержать границы и ничего не смешивать, сестра смешивает всех и всё. Герой Фассбендера ищет спасения от промискуитета в другом промискуитете — организованном по строгим правилам. Очевидный double bind, как это принято называть.

«Стыд»

О.Зинцов. Мне кажется, там очень важна цикличность — в психологическом плане это знак безысходности. Например, последняя сцена в метро повторяет первую, Брендон встречает ту же девушку, только она изменилась, а он нет. С ней все произошло, она преобразилась, вышла замуж (то есть нам в короткой сценке контрастно показано, что за пределами рассказанной истории существуют сюжеты, в которых есть движение, перемены). А Брендон не может вырваться из круга, его истерика в финале ничего не меняет, все возвращается, ситуации повторяются. В этом смысле драматургическая конструкция очень напоминает, например, «Осенний марафон».
Е.Гусятинский. Да, это рондо. И даже попытка самоубийства Сисси — это не кульминация и не развязка, а повторение пройденного, которое будет опять повторятся. В сцене в баре Маккуин дает понять, что она уже не раз пыталась покончить с собой.
О.Зинцов. Так вот, в «Осеннем марафоне» такая же ситуация загнанности, закольцованности. Просто время поменяло в сюжете сексуальные координаты, модели сексуального поведения. Раньше для мужчины среднего возраста это была модель «жена — любовница», сейчас такая ситуация выглядела бы архаично.

И.Кушнарева. Возможностей для разрядки существует множество.
О.Зинцов. А состояние загнанности при этом только усилилось. Если в классическом варианте мы обычно видим трагикомедию, то здесь никакой иронии места уже нет.
И.Кушнарева. Кстати, кто-нибудь увидел в «Стыде» комедию? Даже противники фильма ее здесь не находят.
Е.Гусятинский. Что говорит о том, что Маккуин все же режиссер и совсем не дурак. Потому что проблематика, поднятая в «Стыде» — секс, отношения, сексуальные обломы, — давно и прочно абсорбирована мейнстримом, в том числе бесчисленными комедиями. Маккуин же, по-моему, пытается вернуть все это на другую территорию. Были ли еще такие попытки в последнее время? Мне лично ничего на ум не приходит. В этом смысле «Стыд» — неоклассическая, «академическая» картина, хотя снята она — и это видно практически в каждом кадре — *современным* художником. Думаю, тут тоже корень непонимания. От *современных* художников все ждут каких-то подчеркнуто современных фильмов, не похожих на все остальные, как бы новаторских. Это еще одно клише, которое сидит в голове критиков-зрителей и с которым работает Маккуин. А тут раз — и практически «Осенний марафон», как вы говорите.

«Стыд»

О.Зинцов. Все границы давно разрушены, уже нет категорий шока, которые были связаны с проявлениями сексуальности.
И.Кушнарева. В 60—70-х такое еще было возможно.
О.Зинцов. Но теперь не может быть ситуации, как, допустим, с «Последним танго в Париже». Сейчас сексуальность не инструмент, с помощью которого можно говорить о свободе, а исключительно повод для разговора о фрустрации.
И.Кушнарева. Создается ощущение, что в «Стыде» сексуальность сразу уводит в фантазм. В связи с той сценой, в которой сначала Брендон идет в бар, а потом случается групповуха, мне вспомнилась «Необратимость» Гаспара Ноэ, который как раз занимается фантазмами. Ноэ, конечно, другой режиссер, но что-то общее здесь есть. Невозможно показать сексуальность как таковую, чистую сексуальность, к ней все время будет что-то пристраиваться. И эта сцена в клубе, которая идет под какую-то электронную музыку, кстати, гораздо более пафосную, чем Бах Гульда, как будто не с Брендоном происходит. Он как будто оказался внутри той порнографии, которую смотрел. То есть получается, что в этом фильме, с одной стороны, нет психологии, с другой — нет сексуальности — двух вещей, которые традиционно противопоставляли друг другу.

О.Зинцов. Гаспара Ноэ все-таки больше интересует сексуальность как насилие, но, кстати, даже этот перверсивный поворот мы можем найти в большом коммерческом кино — у Зака Снайдера, например. А в «Стыде», получается, сексуальность так же фантомна, как психология.
И.Кушнарева. Полная деконструкция, ничего не осталось. Но осталась мелодрама, остался катарсис через два отстранения, как ты сейчас говорил.
О.Зинцов. Поэтому Маккуину важен не просто повтор, а тавтологичность. Каждое действие должно при повторе предстать бессмысленным, утратить статус события.
И.Кушнарева. Делёз говорил, что точное повторение невозможно, что это всегда вариации. Здесь тоже вариации — «Гольдберг-вариации».
О.Зинцов. Вариации заменяют сюжет.
Е.Гусятинский. И «Нью-Йорк, Нью-Йорк» в фильме — тоже вариация этой песни, уже такая последняя, потому что хуже, чем Сисси, спеть ее невозможно.
И.Кушнарева. Это тоже тавтология.
О.Зинцов. Вот что еще мне кажется важным. Неправильно говорить, что герой патологичен, что он извращенец. Он вариант нормы. Именно поэтому зрителю доступна идентификация, несмотря на все уровни отстранения. Идентификация не с характером или ситуациями, а с состояниями.
И.Кушнарева. Мне кажется, где-то в конце, в сцене в метро, с ним можно идентифицироваться.
О.Зинцов. А насколько категория стыда применима к смотрящему?
И.Кушнарева. По-моему, не применима.
Е.Гусятинский. А насколько она применима к герою?
И.Кушнарева. Брендон, безусловно, испытывает стыд. Ему стыдно за свою одержимость. За начальника-идиота, который так тупо клеит его сестру в баре. И, главное, за саму сестру: когда она поет «Нью-Йорк, Нью-Йорк», слезы у него на глазах от неловкости — за ее жидкий голосок, за уязвимость и одновременно развязность. В качестве «первичной сцены» здесь выступает секс Сисси с начальником в квартире Брендона. Еще одна вроде бы комическая деталь — то, что он вытирает сиденье в туалете. Но это не просто так, навскидку трудно вспомнить фильмы, в которых акцентируются подобные вещи. Или вот подробность, над которой часто иронизировали: то, что Брендон выбрасывает свой ноутбук с порнографией. Он что, дурак? Не знает, что все можно стереть? Но компьютер — грязный, его нельзя почистить. Вычистить ничего невозможно — можно только выбросить. А выбросить — это и есть вытеснить. А вытесненное, как известно, обязательно возвращается. И фильм сам по себе стерильный — попытка художественной стерилизации.
О.Зинцов. Я обратил внимание на жестовый рисунок роли Брендона. У него часто поза зажима — в углу, подтянув к животу ноги, обхватив колени. Либо он застигнут врасплох голым. Брендон всегда между этими двумя состояниями.
И.Кушнарева. Он все время попадает в ситуацию человека, застигнутого врасплох.
О.Зинцов. При том, что он тщательно шифруется.
И.Кушнарева. Ну да, дома понятно. Но на работе он просто глупо попадает.
О.Зинцов. Категория стыда срифмована со страхом. Общество уже ничем не шокируешь, но в самом герое остается этот страх быть пойманным на чем-то постыдном.
Е.Гусятинский. Я все-таки воспринимаю этот фильм как визуальный объект. Как рефлексию не столько о стыде, сколько о возможности чувственного, ангажирующего искусства, за которое не было бы стыдно. Секс и все прочее давно не табу. Табу — открытая эмоция, сентиментальность, сопереживание. Бах, в конце концов, если он не дома или в консерватории, а в саундтреке к любому фильму. Поэтому, на мой взгляд, «Стыд» — это самоговорящее название. Не исключено, что Маккуин имеет в виду себя и свой фильм.

И.Кушнарева. Интересно, если вспомнить фильм «Голод», там был голод?

О.Зинцов. Точно так же можно назвать «Голодом» этот фильм.

Е.Гусятинский. Название — это знак вопроса. Оно равно применимо и к герою, которому стыдно за свои действия и действия сестры. И к зрителю-интеллектуалу, которому стыдно смотреть чувственный фильм о стерильности в эпоху предельного минимализма, если не эстетической сухости (по крайней мере, именно она преобладает в авторском фестивальном кино; Бах в фильме тоже не случайно звучит в сухом исполнении Гульда). Стыдно режиссеру, который в этом контексте позволил себе снять современную трагедию с подобием катарсиса, работая с категориями «красоты».

О.Зинцов. Инна правильно говорила про плавающее означающее. Фильм позволяет себе быть красивым. А это в современном искусстве является табу, которое сменило все остальные табу. Если ты сделаешь красоту, то тебя смешают с грязью.

И.Кушнарева. Я вчера в связи с нашей темой пересматривала «Я — это любовь» итальянского режиссера Луки Гуаданьино. Это выдающийся по нынешним временам фильм, поскольку теперь так не снимают: монтажный ритм, ухищрения в кадрировании, нарезка ракурсов, игра переднего и заднего планов внутри кадра, акцентирование фактур и текстур, очень чувственных и материальных. Так снимали классики — Висконти или Миннелли, которым редко кто теперь осмелится подражать. Мелодрама у Гуаданьино принимает монументальные масштабы. Это тот случай, когда эскалация стиля и режиссерская и операторская bravura компенсируют всё и, в особенности, сюжетную «сантабарбару». Потому что если этот фильм пересказывать, получится черт знает что. Миланская матрона русского происхождения, которую играет Тилда Суинтон, влюбляется в повара, в которого влюблен, видимо, платонически, ее сын. Сын узнает о романе матери, потому что повар вдруг приготовил уху, рецепт которой всегда был их с матерью маленькой тайной. Выскакивает из-за стола во время шикарного приема и бежит в сад, где, поскользнувшись, падает в бассейн, ударяется головой, а потом умирает. После чего мать может наконец сбежать из своей золоченой миланской клетки. Ужас. Но неоклассический стиль переводит фильм в иное измерение.

Е.Гусятинский. «Я — это любовь» — постмодернисткий фильм, а «Стыд» — нет. В первом видны и подчеркнуты все «источники вдохновения» — прежде всего, конечно, Висконти, вся эта оперность, акцентированная барочность, плюс аристократическая итальянская семья как квинтэссенция подавленных желаний, инцестуальных, гомосексуальных и т.п. Даже Миланский собор снят там с явным приветом «Рокко и его братьям»... Режиссер работает с четкими и с ходу опознаваемыми культурными кодами, рамками. И, правда, весь этот культурный бэкграунд цементирует историю, которая на грани фола. А «источники вдохновения» Маккуина остаются неопознанными, они расплывчаты. При этом он возрождает некое «состояние» — органическое и чувственное. Некую «классичность» как эхо того, что можно назвать «большим стилем» в авторском кино, уже давно похороненным. Но из чего соткана эта аура — определить не получается. Не случайно, Фассбендера после этой роли сравнивают и с Де Ниро эпохи «Таксиста», и даже с Брандо эпохи его юности. Это так и не так: четко определить генеалогию его персонажа, как и фильма, невозможно, в чем и есть, по-моему, преимущество «Стыда». Именно тут проявляется аутентичность — а не заимствованность — его «классической формы».

О.Зинцов. В постмодернизме другое понимание кича, более разнузданное.

И.Кушнарева. Да, в «Я — это любовь» и отсылка к «Теореме» Пазолини в истории повара-простолюдина среди породистых буржуа тоже некоторым образом спасает фильм. Кроме того, прелесть картины Гуаданьино в том, что там звучит музыка Джона Адамса. И ее там так много, что это в принципе как бы

фильм-опера, что тоже оправдывает мелодраму. Адамс работает с какими-то классическими структурами и темами, наверное, очень узнаваемыми. Адамса, конечно, не считают кичем, а вот Филипа Гласса считают. Гласс мне до сих пор нравится, и мне не стыдно, хотя наверняка строгие ревнители музыкального вкуса сочтут, что слушать Гласса уже неприлично.

Е.Гусятинский. Да, хотя это во многом потому, что Гласса слушают уже все, а не только «строгие ревнители музыкального вкуса». Он давно доступен массам. Если говорить о зрительском потенциале, то «Стыд» — тоже, в общем-то, арт-мейнстрим, все еще смущающий многих интеллектуалов — даже больше, чем просто мейнстрим.

О.Зинцов. Поэтому здесь важен герметизм: если мы сознательно не ограничим себя рамками каких-то категорий (например, «стыда»), то не сможем ни о чем говорить. А к вопросу о неоклассике: по-моему, фильм Маккуина ставит очень серьезную проблему, о которой говорило как раз искусство, воспринимаемое как классическое. Это проблема ценностей и их кризиса. Фильм же, в общем, об абсолютной внутренней пустоте, которая заполняется порнографией, потому что больше нечем. Герой пустотен, в него можно вместить любые смыслы просто потому, что в нем самом их не содержится. Единственное, что мы о нем знаем, это что он хотел бы быть музыкантом в 60-е, и это характерно, потому что 60-е — это последняя известная нам точка смыслов — больших общественных, эстетических и т.п. И в разговоре о том, кто бы когда хотел жить, девушка-коллега отвечает, что она-то хотела бы сейчас. Потому что у нее все в порядке с ценностями и смыслами. А Брендон не видит смысла, и это ключевая проблема, из которой вырастает все остальное.

И.Кушнарева. Хотя внешне он совершенно современный человек.

О.Зинцов. В этом есть инверсия, проблематизирующая категорию современности. Девушка, у которой вполне традиционные взгляды и система ценностей (отношения, семья), чувствует себя комфортно в современности. А тот, кто эту современность олицетворяет, фрустрирован и не находит смыслов. Таким образом, современность как будто отрекается от себя.

Е.Гусятинский. С другой стороны, один из популярных упреков в адрес фильма — в том, что он морализаторский, пуританский, «контрреволюционный». Дескать, Брендон страдает на пустом месте, без причины, все его мучения высосаны из пальца, а режиссер тупо стигматизирует секс как что-то неправедное, постыдное. Да, в фильме показана изнанка современной сексуальной морали и вообще современного понимания нормы, уже тотальной, не оставляющей возможности для отклонения. Ведь трагедия героя в том, что он так и не переходит никаких границ (трансгрессия так и не происходит), он сверхактивен, но деваться ему некуда. При всех попытках скрыться и убежать он остается в границах нормы, которая в данном случае синонимична классичности, радикальной нормальности фильма: признанный современный художник, Маккуин понимает, что сегодня, возможно, художнику уже нечего нарушать и преступать (даже чисто художественно), и «эстетическим поворотом» может быть только взгляд назад — в прошлое, которое уже утрачено. Грубо говоря, это такая ностальгия по границам — в частности, семье, дому, классическим ценностям — в нынешнем пустом пространстве, уже лишенном всяких границ, стирающем их, впитывающем в себя все что угодно. В этом смысле тут можно усмотреть тоску по некоему консерватизму, когда границы еще существовали, а трансгрессия, а значит, и освобождение, еще были возможны. В этой связи я вспомнил статью Инны о «Безумцах», где ты пишешь, что успех этого сериала во многом связан с подсознательной ностальгией по эпохе до «сексуальной революции», до «политкорректности» и до «снятия всех табу». И можно добавить до «порнографии» — в широком смысле слова. Кстати, «Безумцы» — тоже неоклассическое произведение, и Джон Хэмм (Дон Дрейпер) типологически и даже типажно близок Фассбендеру. Оба — главные нынешние секс-символы.

О.Зинцов. В морализаторском сюжете произошла бы перемена. А сам персонаж прозрачен или нет?
И.Кушнарева. Фассбендер — совершенный Протей.
О.Зинцов. Именно поэтому Брендон — каждый. И вопреки всем сексуальным коннотациям с ним можно идентифицироваться.
Е.Гусятинский. Маккуин работает с моторикой и пластикой.
И.Кушнарева. А не с психологией.
Е.Гусятинский. Да, там вообще важна «скульптурность» этого героя, которая опять же образует контраст с «расхлябанностью» его сестры.
И.Кушнарева. В этом отношении Фассбендер ему необыкновенно подходит. Это абсолютно пустая форма, которую можно заполнить чем угодно. И поразительно, что такого рода актер сейчас считается главным символом мужественности.
О.Зинцов. Еще Дэниел Крейг есть.
И.Кушнарева. Слава богу. Просто раньше секс-символ вносил в каждый новый фильм свою уникальную харизму, он был везде одинаков, он, по сути, ничего не играл. А теперь вносится пустая форма.
О.Зинцов. Форма, которую ты можешь примерить на себя.
Е.Гусятинский. Ну да, человек со стертой идентичностью...
О.Зинцов. Интересно, что даже Нью-Йорк в этом фильме почти анонимен, показан как большой город вообще. Брендон — любой человек, Нью-Йорк — любой город. Модель внутри модели.
И.Кушнарева. Это совершенно не нью-йоркское кино.
Е.Гусятинский. Поначалу я думал, что это Лондон. Только желтые такси выдали Нью-Йорк. Даже главный город мира показан там как «просто город», «просто место». Снять так Нью-Йорк, стерто, анонимно... — это надо постараться...
О.Зинцов. Еще надо обязательно сказать, что помимо всего прочего в «Стыде» явно ложный катарсис. А теперь остается вопрос, не слишком ли мы все усложнили. Когда я спрашиваю себя, почему мне нравится этот фильм — потому, что он так виртуозно сделан, или потому, что действует на меня эмоционально, — то должен признать, что сначала, конечно, он меня задевает, а потом уже я пытаюсь надстроить все те конструкции, о которых мы тут говорили.
И.Кушнарева. На меня он действует эмоционально.
Е.Гусятинский. Несмотря на его аналитичность и структурность, о нем сложно говорить. Все, что ни скажешь, будет «штампом», но одновременно — «классикой». Взять ту же проблематику «одиночества в большом городе». Для меня важно, что «Стыд» — прежде всего *визуальное* искусство, и именно через *визуальность* Маккуин преодолевает все эти клише, с которыми работает, маневрирует, ускользает... Важно и то, что он, как мы уже говорили, сдвинул границы «арта» и «мейнстрима», «современного искусства» и «массового», «высокого» и «низкого» и т.д., что многих адептов «чистых жанров» и всяческих художественных гетто сильно покоробило.
О.Зинцов. Получается, что это опять попытка поиска языка для описания проблем, которые множество раз проговорены. О них как будто уже невозможно, неприлично говорить, не впадая в банальность. Но они никуда не уходят. И Маккуин предлагает: а давайте попробуем сказать снова так, как есть, напрямую, не боясь показаться банальным, пошлым, патетичным.
И.Кушнарева. Чувства, которые вызывает фильм, напоминают мне мою любовь к Филипу Глассу, о которой я говорила выше. Минимализм как раз балансирует на грани того, что когда-то было высоким, а теперь не может быть таковым, потому что изменились представления о высоком. Высокое (или прекрасное) стало табуированным.

Назад в будущее

НОВЫЙ ВЕКТОР КАЗАХСКОГО КИНО

В Алматы прошел предпремьерный показ нового фильма Ермека Турсунова «Старик» («Шал»). Этот фильм ждали. Первая картина Турсунова «Невестка» («Келин», по сценарию Актана Абдыкалыкова, 2008) два года назад попала в прешорт-лист «Оскара», что было абсолютной неожиданностью, ведь это был режиссерский дебют сценариста, окончившего Высшие курсы сценаристов и режиссеров в Москве. Ермек пришел в кино довольно поздно, после сорока пяти, и за короткое время стал востребованным кинодраматургом. Он написал сценарии к фильмам «Мытарь» (лауреат конкурса драматургов «Золотое перо», Москва, 1990), «Абулхаир-хан» (1993), «Баксы» (совместно с Гульшат Омаровой, 2008), «Лоскутное одеяло» («Курак корпе», приз за лучший киносценарий на «Киношоке», 2008), «Мустафа Шокай», «Кто вы, господин Ка?», «Сабалак» (совместно с Тимуром Бекмамбетовым, 2009) и другие. В 2010 году вышел в свет его роман «Мамлюк», который стал культурным явлением для Казахстана и был переведен на английский и арабский языки.

И вот закончен «Старик», о котором тут же заговорили как о фильме, возвращающем к национальным ценностям. Как о ленте, в которой передана казахская ментальность и тенгрианское (доисламское) восприятие мира. Одна из таких дискуссий состоялась несколько дней спустя после показа фильма. В разговоре участвовали музыковед, доктор искусствоведения Асия Мухамбетова, политолог, главный редактор журнала «Мысль» Сейдахмет Куттыкадам, культуролог, доктор философии Альмира Наурзбаева, литературовед-востоковед Сафар Абдулло, художник-постановщик, доктор архитектуры Алим Сабитов.

Ведет дискуссию киновед, доктор искусствоведения Гульнара Абикеева.

Сафар Абдулло. Ничего лучшего, снятого на «Казахфильме» за последние двадцать лет, я не видел. Даже те фильмы, на которые тратились миллионы долларов, типа «Кочевника» — пустые. «Старик» — мощная картина с глубоким философским содержанием. Что общего у фильма со «Стариком и морем» Хемингуэя, я не понял или не увидел, хотя автор и отсылает к этому шедевру как к культурному источнику своего замысла[1] С моей точки зрения, это сугубо степная, казахская и вместе с тем общечеловеческая картина.

Сейдахмет Куттыкадам. «Старик» скорее сопоставим с рассказом «Воля к жизни» Джека Лондона. Если помните, пространство там — «белое безмолвие», среда, которая убивает слабых, выживает в ней только тот, кто по-настоящему силен. На этом суровом фоне идет борьба не на жизнь, а на смерть между волком и человеком. Метафора столь же мощная, как у Джека Лондона.

---

[1] Ермек Турсунов называет свою картину «Хемингуэй по-казахски»: «Хемингуэя все читали и знают. Просто у меня вместо моря степь. Все элементы поэтики остались, но переосмыслены по-другому». — *Прим. ред.*

Потоки цивилизации в фильме очень разные — от телетрансляции мирового чемпионата по футболу, джипа и снаряжения охотников до сакральных ритуалов тенгрианства. Глобальная цивилизация оказывает тлетворное влияние на исконные культуры. Суть фильма, на мой взгляд, в противостоянии агрессивному напору глобализма. Когда в человеке просыпается исконный дух его культуры, он выживает.

Гульнара Абикеева. Обратите внимание, в какую игру играет внук старика на PSP: преследование волков! Мы живем в мире вторичных знаковых систем, то есть не реальными эмоциями. Старики переживают за героев телесериалов, молодежь сидит за компьютерными играми, даже общение все больше происходит не вживую, а через социальные сети. В фильме повсюду расставлены знаки глобальной цивилизации — мобильный телефон, джип, бейсбольная бита, жестянка из-под кока-колы, обломок космической ракеты — и все это разбито, сломано.

С.Куттыкадам. Мобильник здорово обыгран! Когда старик хоронит одного из охотников, то приспосабливает его мобилу как могильный памятник. Сотовый телефон обретает статус технико-эсхатологического символа.

Г.Абикеева. А как вам кажется — о чем фильм?

Асия Мухамбетова. О том, что когда казах выходит из дома, он попадает в космос.

Алим Сабитов. А человек другой национальности разве не попадает?

А.Мухамбетова. Мы говорим о фильме «Старик», а он про казаха.

С.Абдулло. Вечная тема — человек и природа — в фильме полемически заострена. Ведь старик предупреждает охотников: сейчас не время для охоты на волков, они выводят потомство. Но охотники не слушают старика. Человек, нарушая законы природы, превращается в жестокое существо, для которого нет нравственных запретов. И природа его наказывает. Охотники в фильме — куда более опасные хищники, чем голодные волки...

Альмира Наурзбаева. Мне думается, что наши представления об извечной враждебности волка и человека рождены традиционной западной парадигмой противопоставления — природы как стихии и культуры как ее упорядочивания. Как мне представляется, в этом фильме сделана попытка снять эту антиномию. Действительно, и волк, и человек — дети природы, каковая по определению находится по ту сторону добра и зла. А вот вторжение цивилизации, человека, оснащенного суперсовременными атрибутами (джип, ружья с оптическим прицелом) и глухого по отношению к традиции жить в согласии с законами природы, нарушает гармонию жизни и приводит к катастрофе. Помните, в последнюю ночь старик натыкается на охотника, который укрылся в большой трубе, похожей на отвалившуюся ступень космической ракеты. Это плохое место, не освященное. А вот старик нашел пристанище в мазаре золотоволосой Алтынай, где он чувствовал себя в тепле и безопасности. Поэтому, выйдя из мазара, он кланяется и благодарит духа предков, аруаха Алтынай за ночлег.

А.Мухамбетова. Вот об этом и я говорю: как только ты вышел из дома, ты в руках Бога и аруахов, на чью защиту только и надейся.

А.Наурзбаева. Я считаю, что дом (в его конкретном смысле) для кочевника — это пространство десакрализованного, профанного бытия. Он обретает себя, когда встречается с природой. Одно дело — он сидел у телевизора, в условном, фреймовом мире, который многих из нас пленил, захватил настолько, что условная действительность переживается как реальность (старик кличет своих овец именами футболистов). Но именно в степи он встречается с настоящей жизнью. Мир за пределами замкнутого пространства кибитки и есть космос кочевника. Отсюда и разговор о Боге возникает.

А.Сабитов. Может быть, главной темой фильма является мучительный путь к Богу или поиск Бога?

А.Наурзбаева. Не думаю, что это центральная идея. Пожалуй, одна из составляющих. У фильма кольцевая композиция: вначале у старика и его внука

возникают внешние разногласия, затем следует традиционный сюжет кочевья — старик отгоняет стадо овец на зимовье, теряет дорогу в тумане, преодолевает трудности, вступает в схватку с волками. В конце концов, его находит внук — самый ему близкий человек.

А.Сабитов. А можно рассматривать эту ситуацию как запоздалую инициацию?

С.Абдулло. Чью инициацию?

А.Сабитов. Инициацию старика. Наконец этот человек входит в реальность бытия и проявляет себя как настоящий мужчина, в то время как в профанном мире он, скорее, старый клоун...

А.Наурзбаева. Если уж говорить об инициации, то, скорее, это относится к внуку. В поисках деда и, наконец, его спасения он обретает мужские качества — вот вам устойчивый сюжетный каркас инициационного мифа. Мне думается, что в начале фильма неподвижность камеры несла четкую смысловую

«Старик» («Шал»), режиссер Ермек Турсунов

задачу: запечатлеть статичность, обыденность происходящего в доме, тот же вечный конфликт отцов и детей, происходящий везде во все времена, и мальчика, еще ребенка, для которого призывы взрослых — пустые слова.

А.Сабитов. А что в результате испытаний обретает старик?

А.Наурзбаева. Счастье. От сознания того, что жизнь его имеет продолжение в истинной любви к нему внука. Они с внуком оказались победителями. Мальчик всей душой следует за дедом. Он — преемник жизни.

«Старик» («Шал»)

Г.Абикеева. Асия Ибадуллаевна, вы как-то обмолвились, что картина абсолютно тенгрианская. Поясните, пожалуйста, почему?

А.Мухамбетова. По тенгрианству специальных книг, то есть письменных вербальных текстов, практически нет. Чтобы понять, что же это такое, надо *увидеть* (все смотрят, но надо увидеть) саму нашу жизнь. И тогда на нас свалится масса устной (а сейчас записанной и изданной) информации в традиционной поэзии, легендах и преданиях, масса невербальной информации в наших обрядах. Все семейно-бытовые обряды — родильные, свадебные, похоронные, у нас тенгрианские. Мы не подозреваем, что проживаем самую чистую, святую часть нашей жизни как тенгрианцы. Картина мира в фильмах «Келин» и «Старик», созданных Ермеком Турсуновым, — тенгрианская. Обсуждая сюжеты его фильмов, мелочно цепляясь к автору с позиций исламской этики, которую мы сами-то не соблюдаем, мы не находим нужным громко сказать о том, что этот казахский режиссер войдет в историю мирового кино как *первый*, кто создал на экране зримый, многогранный, мифологически точный, личностно прочувствованный человеком XXI века, психологически насыщенный и высоко поэтичный образ Тенгрианской Вселенной. Исламский пласт нашей культуры — тонкое и довольно прозрачное покрывало над мощным тенгрианским миром, созданным нашими предками и продолжающим жить в нашем коллективном бессознательном (шутка ли — как минимум три тысячи лет жили в этом мире). Поэтому мы приняли образ мира, созданный Ермеком Турсуновым, как нечто родное, глубоко укорененное в наших душах, и это помешало нам осознать, насколько этот узнаваемый нами образ абсолютно нов для кинематографа. Тенгрианская Вселенная стоит из трех миров. Жители Верхнего мира (так и в фильмах Е.Турсунова) — хищные птицы, они практически не участвуют в действии, но обязательны как ипостаси мира Тенгри. Человек на коне с собакой — житель Среднего мира. Но чело-

век, лишившийся коня, становясь пешим, спускается в Нижний мир, где обитают и волки. Этот трехчастный мир Тенгри дарован казаху, и только в нем, как бы ни был полон динамики и заразительного энтузиазма футбольный фанатизм старика, протекает его истинная жизнь. Мир этот необъятен, загадочен и непредсказуем, амбивалентен, он — родной дом человека... и он грозит ему гибелью. Но старик, живущий по законам Тенгри, — спасется, а нарушителей — ждет смерть. Волки, убивающие охотников и преследующие

«Старик» («Шал»)

старика — это карающая рука Тенгри, волчица, которая сжалилась над ним (простила или испугалась?), — это его, Тенгри, милость.

Сейчас с каким-то поразительным единодушием тюрки тянутся к своей древней религии — тенгрианству. Это стихийный процесс. Ермек Турсунов создал киноформулу этого грандиозного явления в духовном мире разных, казалось бы, давно потерявших связь тюркских народов. Такое дается только большому художнику.

С.Абдулло. Тема волков в казахской литературе и кинематографе — не новая тема... У Айтматова в «Плахе» есть глава «Мечты волчицы» — про то, как у волчицы Акбары люди забрали волчат.

С.Куттыкадам. Много ассоциаций и с «Коксереком» Мухтара Ауэзова, и с экранизацией этого романа, снятой Толомушем Океевым.

С.Абдулло. Можно вспомнить и замечательную балладу Олжаса Сулейменова «Волчата».

Г.Абикеева. Чингиз Айтматов, Мухтар Ауэзов, Олжас Сулейменов, Джек Лондон, Хемингуэй — такой круг ассоциаций очерчен в разговоре. Не говорит ли это о том, что фильм вписан не только в наш локальный культурный контекст, но и в общемировой?

У меня вопрос на засыпку: зачем такая картина нужна казахстанскому зрителю?

А.Мухамбетова. Картина показывает силу духа. Человек не сдается. Старик же говорит: «Ты можешь убить меня, но не победить».

А.Наурзбаева. Казахстану нужны такие картины, чтобы демонстрировать миру то, наш кинематограф говорит на современном киноязыке, поднимая проблемы современности, проблемы вечности. Уровень развития киноискусства оценивается не количеством фильмов, а высоким уровнем художественного и интеллектуального осмысления вечных проблем.

А.Мухамбетова. Помните «Буранный полустанок»?[2] Едут хоронить Казангапа. Герой едет на верблюде, а на верблюде у нас ездили только искатели бессмертия — мифический Коркут-ата и реальный Асан Кайгы. Увязалась собака за ними. Всадник и собака — это уже формула эпического батыра, как в «Кобланды». Дальше — высоко в горах беркут, взлетев из гнезда, видит внизу маленькие точки — верблюда с человеком, собаку и машину. В фильме присутствует небесная вертикаль. И в «Старике» она есть — когда он молится, вверху летит то ли ястреб, то ли орел. Когда он ночует в мазаре, там тоже есть ночное небо и птица.

А.Наурзбаева. Изобразительный ряд мог бы быть богаче, мобильней. И это придало бы фильму больший размах эпичности.

С.Куттыкадам. Не согласен с вами. Все факторы эпоса тут налицо. Герой выходит в большое путешествие и сталкивается с силами природы — туман, бескрайняя степь, выпавший снег, волки. И он борется один на один, защищая своих овец. Ему помогают духи предков, аруахи в образе золотоволосой Алтынай, священного дерева. Он — настоящий герой, потому что охотники со своим суперсовременным оружием не смогли противостоять волкам, а он смог, вступил с ними в прямую схватку и — более того — выжил.

Г.Абикеева. Такой мощный старик! Удивительно, но сыграл его непрофессиональный актер — Ерболат Тогузаков. Он работает на киностудии «Казахфильм» разнорабочим, но в нем чувствуется такая сила личности! Вообще, рисунок этой роли исполнен, как в лучших фильмах Акиры Куросавы.

А.Сабитов. Я хотел бы обратить внимание вот на что: есть старик и мальчик, а между ними как бы поколенческая пустота. Где взрослые мужчины? Скорее всего, это охотники — мужики тридцати пяти — сорока лет, попавшие в мир западных ценностей и комфортно в нем живущие до поры до времени. Но их проблема, по фильму, — в оторванности от родных корней. Мальчик же через старика приобщается к казахскому космосу, о котором говорила Асия Ибадуллаевна. Он обретает корни.

Г.Абикеева. По стилю актерской игры, по трагическому накалу страстей фильм напоминает мне японское кино.

С.Абдулло. «Легенда о Нараяме»?

А.Наурзбаева. Нет, все-таки больше Куросава. У Имамуры богатый, цветистый изобразительный ряд, а у Куросавы более суггестивные фильмы — локально схваченное и сконцентрированное кино. Вспомните те же «Семь самураев» или «Расёмон». Мне думается, что Ермек Турсунов работает очень тонко с мифологемами, органично сопрягая мировой сюжет с казахской, более того — с тюркской духовной основой.

С.Абдулло. А у меня параллели с гениальной эпопеей «Шахнаме» Фирдоуси, или что-то в этом духе. Мощнейший драматизм.

А.Мухамбетова. Могу продолжить: «Царь-рыба» Астафьева и «Пегий пес, бегущий краем моря» Айтматова, только там действие происходит на воде, а здесь на суше.

Г.Абикеева. Множество культурных параллелей говорит о том, что «Старик» поднимается до этого общекультурного, общегуманитарного уровня. Последняя казахстанская картина, которая заставляла думать о философских вещах, — это картина того же Ермека «Келин». До того, наверное, это были фильмы Серика Апрымова «Охотник», «Аксуат». Но Апрымов — это «казахская новая волна» 90-х, там были свои приоритеты.

Для казахского кино картина «Старик» этапная. Обычно, когда фильм выходит на экраны, требуется время для его оценки. Мы ждем каких-то внешних маркеров — призы кинофестивалей, статьи зарубежных авторов. Но в данном случае речь идет о картине, которая совершила прорыв в нашей культуре, что очевидно по нашему разговору.

---

[2] «Буранный полустанок» («И дольше века длится день», 1980) — роман Чингиза Айтматова. В 1995 году был экранизирован режиссером Бакытом Карагуловым. — *Прим. ред.*

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Насилие как способ коммуникации

«Грязный карнавал», режиссер Ю Ха

1

«Отчего в корейских фильмах так много жестоких сцен?» — спросил некий интервьюер у маститого европейского критика (им оказался не кто иной, как Тони Рейнс, знаток и пропагандист азиатского кино). «Жестокость в корейских фильмах, конечно, имеется, но культа жестокости в них нет», — ответил эксперт. Здесь можно поставить точку. Но я позволю себе продолжить, попытаюсь развить исходную мысль. Насилия в корейском кино — если брать его как совокупный продукт — ничуть не больше, чем в кино французском или российском. Но способы его проявления самобытны, коренятся в местных поведенческих стереотипах, сформированы под воздействием оригинальных коллизий исторической драмы страны. Если признать проявления агрессии одним из способов межличностной коммуникации, а показ сцен насилия — одним из элементов кинематографической *речи*, можно говорить об особых, национальных *диалектах* жестокости.

2

Иностранные наблюдатели характеризуют корейцев как исключительно миролюбивый народ. Акты бытового насилия — рукоприкладство и мордобой — прилюдно случаются редко. Драки принято пресекать, драчунов — растаскивать. О чем буяны, конечно же, осведомлены. Большинство поединков сводится к пустой показухе: к демонстрации воинственного настроя — через невербальные знаки агрессии. Вот описание *ритуала* взаимного устрашения: «Два подвыпивших мужика о чем-то повздорили и угрожающе стоят друг напротив друга. Стоят и... шипят [...] развернувшись к противнику то одним, то другим плечом. Потом несильно толкаются и продолжают шипеть еще сильнее, глядя при этом друг другу в глаза. Шипят, пыхтят, надуваются, таращат гла-

за, в толпе нарастает напряжение, охают женщины и... Внезапно все успокаиваются и расходятся»[1]. Бой завершается, так и не начавшись.

В кино — иначе. Герои привыкли драться не на жизнь, а на смерть. Гангстеры и люмпены то и дело пускают в ход кулаки, шагают стенка на стенку — с бейсбольными битами и арматурой в руках. Современные корейские режиссеры не стремятся избегнуть показа членовредительства — пробитых голов, сломанных рук, оттяпанных пальцев, пропоротой плоти, кровоточащих ран. Демонстрацию вспышек насилия проще всего списать на условности авантюрного жанра. Но возникают они не только в *фильмах действия* — криминальных, гангстерских, исторических боевиках. Не слишком правдоподобных — по меркам бытовой логики. Сцены рукоприкладства можно найти и в *житейских* драмах и в штучных, полижанровых опусах артхаусных авторов. Сценаристы и режиссеры предпочитают исследовать пограничье поведенческой нормы. Показ состояний неистовства помогает дать выход накалу страстей, обнажить нутряной драматизм ситуации. Аффект — выход за пределы этикетного поля, прыжок в *переходную* зону, что стыкует культурные коды и первобытный инстинкт.

Не только отдельные личности, но и целые группы людей способны впадать в состояние исступления. История Корейского полуострова в XX веке отнюдь не была безоблачной и беспроблемной. Случались моменты, когда ожесточение масс достигало критического предела. В начале 50-х, в годы войны между Югом и Севером, преступления против человечности совершались представителями обеих сторон. В 80-е диалог стражей правопорядка и борцов с диктатурой, жаждавших гражданских свобод, был далек от этикетного политеса. С демонстрантами не церемонились. Те, в свою очередь, шли напролом, пуская в ход подручные орудия боя. Наблюдатели отмечают *«способность корейцев к стихийной массовой мобилизации»* — стремление раствориться в пассионарной массе и разделить с толпой ответственность за коллективные действия.

Традиционная культура Кореи испытала воздействие трех значимых вероучений. Конфуцианство привнесло в обиход четкий нравственный кодекс, разумную регламентацию поведения. Буддизм дал страждущим шанс пережить мистический опыт — сиюминутный ответ на метафизические искания индивида. Шаманизм — совокупность спонтанных техник экстаза — взял на себя посредничество в контакте с теневой стороной реальности, имел дело с практической магией, с иррациональными духами подсознания. XX век укоренил в Корее ростки западного христианства (в его католическом и протестантском изводах). И вместе с ним концепт *искупления* — очищения через страдание. Многие из современных корейцев как минимум *двоеверны*. Приятие — по принципу восполнения. Религиозные идеологии образуют своеобразную сакральную *палитру*. Выбор *основной* и *дополнительной* веры определяется личными потребностями и психотипом конкретной персоны. Режиссер может считать себя убежденным католиком и делать кино о духовном пути буддийских монахов.

Буддизм заслуживает особого разговора. В отличие от сопредельных стран, он не был в Корее господствующей, *официальной* религией и все же оказал значительное влияние на самосознание масс. Вероучение это известно артикулированным гуманизмом: проповедует милосердие и сострадание ко всем живым существам. Известно также, что в каждом из государств буддийского ареала то и дело случались кровавые смуты, что представители высших слоев были жестокосердны по отношению к низшим и чужакам. Востоковеды дают несколько объяснений очевидному парадоксу (выводы сделаны на китайском материале.) Есть психологические уловки, позволяющие адепту *гуманной* религии обойти запрет на насилие и убийство. Коренятся они в хитросплетениях буддийской схоластики. Если жизнь есть страдание, то содействие в избавлении от житейских мук — едва ли не благодеяние. Логика эта позволяла грозным воителям снимать с себя чувство вины при истреблении единоверцев.

---

[1] Габрусенко Т. Как корейцы ссорятся. — «Сеульский вестник», 2000, № 51—52.

Вторая теоретическая уловка восходит к концепции иллюзорной мимолетности существования. Жизнь и утрата ее всего лишь мнимости. Самоуничтожение сущего — в природе вещей. Если действительность наша мираж, нет ни *реальных* существ, ни *реальных* актов насилия. А значит — ни греха, ни запрета. Третий аргумент основан на прагматических соображениях: насилие есть средство самозащиты. Если смерть одного человека помогает выжить другим — цель оправдает средства[2]. Иностранному зрителю — вольно или невольно — приходится соотносить корейские фильмы с продукцией сопредельных государств. С китайским и японским кино. Сравнения вполне правомерны, точки пересечения существуют, их не может не быть. Три страны издревле существуют в едином поле конфуцианской цивилизации, их народы, испытав влияние буддийской идеологии, смогли сохранить наследие местных религий — даосизма, шаманизма, синто. Корейцы переняли у жителей Поднебесной базовые культурные коды — зерно высокой книжной культуры и поведенческих норм. А заодно и профанные развлечения, вроде авантюрных романов и экранных трюковых небылиц про кудесников боевых искусств. Японский *след* тоже нельзя сбрасывать со счетов (как ни коробил бы этот тезис упертых сеульских почвенников). Почти полвека Корея управлялась из Токио. Кинематограф — определенная совокупность массовых жанров — утвердился в стране в годы колониального господства. Режиссеры так называемого «золотого века», начинавшие карьеру на рубеже 1950—1960-х годов, либо сами обучались в Японии, либо осваивали свое ремесло под руководством старших коллег, получивших профессиональное образование в бывшей метрополии.

И все же знакомство накоротке с потоком корейских, китайских и японских картин наводит на размышления о серьезных различиях в этническом психотипе дальневосточных народов. Ощутимо несходство *эталонных* характеров. В Китае ядро *собирательной* личности — будь то крестьянин, чиновник, торговец — формируют ценности зрелого прагматизма. Герой японского кино — персонаж, стоически сопротивляющийся невзгодам. Ему свойственны подростковые, в сущности, установки — ориентация на высокопарный рыцарский романтизм. И как следствие — эстетизация абстрактного героизма, суицидальных игр, мазохистское упоение страданием и собственной обреченностью. В южнокорейских картинах культ маскулинности выражен намного слабее. Субъектом активного действия нередко выступает персонаж женского пола — мать или супруга героя. Женщины завязывают и разрубают фабульные узлы. Мужчины же подсознательно ожидают от них волевых решений и судьбоносных поступков. Жертвенность прагматична. Зачарованность смертью корейцам чужда.

Самоотверженность — во имя осязаемых целей, а не во славу моральных абстракций. На первом месте интересы семьи.

3

Южнокорейские критики признают, что национальный кинематограф так и не создал эндемичных массовых жанров — перечень соответствует международной номенклатуре[3]. Корейский ум — в отличие от японского — не склонен к выделению и каталогизации субжанров по едва заметным структурным различиям.

Поток кинопродукции изначально делился на два русла — *женское* и *мужское* кино. На мелодрамы и приключенческие фильмы. Процентное соотношение остросюжетных и душещипательных лент на протяжении десятилетий менялось — в зависимости от эволюции вкусов, от социальных подвижек, от перемен в половом и возрастном составе зрительской аудитории.

---

[2] См.: Поршнева Е.Б. Религиозные движения позднесредневекового Китая. М., 1991, с. 170—171.

[3] См.: Korean Cinema: from Origins to Renaissance. Edited by Kim Mee-hyun. Seoul, 2007.

Мужское кино к нулевым сделалось забавой тинейджеров. А *женское*, с омоложением адресной группы, стали делать в расчете на девушек, еще не вступивших в брак. Мелодрама для зрелых дам описывала перипетии семейных отношений. Сменив аудиторию, жанр трансформировался в романтическую комедию о странностях юной любви. Любопытно, что современные барышни не дают спуску своим воздыхателям. Героиня кинохита «Дрянная девчонка» (2001, режиссер Квак Чжэ Ён) награждает кавалера тычками и подзатыльниками, пытаясь спрятать за пацанской бравадой ранимость девичьей души.

Хотя основную часть зрительской аудитории всегда составляли женщины, общественное мнение с известным предубеждением относилось к дамскому кинематографу. Маскулинные фильмы долгое время считались в Корее более респектабельным развлечением. Но чувствительность парадоксальным образом брала реванш над суровостью даже в подобных картинах. Субстрат мелодрамы — сентиментальность и жертвенность — стал базовым ингридиентом всех массовых жанров корейского кино. Различим он в гангстерских драмах и в фильмах *активного* действия, в фильмах ужасов и в романтических комедиях.

Мужским кино принято называть всю совокупность приключенческих жанров. И драмы, где любовные отношения лишь побочный мотив в авантюрной по складу истории, присутствуют, но не являются определяющими. Считается, что прототипами для первых остросюжетных лент служили японские, а не голливудские образцы. К примеру, фильмы о ронинах и якудза. Стоит заметить, что японское массовое кино довоенной поры не избежало влияния американских жанровых стереотипов, переосмысленных при переносе на новую почву.

К 60-м годам кино для мужчин меняет свои ориентиры. В бандитские саги проникают интонации нуара. Заимствовались модели гонконгского экшна, а также облегченных исторических драм — китайской разновидности фильмов «плаща и шпаги» (с элементами фехтования и рукопашного боя). К 90-м в корейской кинопродукции стал доминировать голливудский канон — учебные программы сеульских киношкол скроены по американским лекалам. Картины режиссеров нового поколения делались с явной оглядкой на эталонные опусы Копполлы, Скорсезе и Тарантино. А также — гонконгских мастеров трюкового экшна, таких как Цуй Харк и Джон Ву. В последние годы корейские фильмы *активного* действия теряют былую серьезность, перенимают условности комикса и анимационных фантазий. Вместо стычек сильных натур — потешные потасовки мультяшных героев в духе театра марионеток или компьютерных игр. Логика режиссерских решений близка к парадоксам буддийских схоластов. Когда персонаж заведомо *не реален* — акты насилия *невсамделишны*. Страдания — только мнимость. Болевые моменты — всего лишь одна из экранных иллюзий. Наглядный пример невсамделишного кино — «Хороший, плохой, долбанутый» (2008, режиссер Ким Чи Ун), полижанровый гибрид, сочетающий элементы вестерна, авантюрной комедии и экранного комикса.

Базовой идеологией большинства как мужских, так и женских картин остается этика конфуцианства. Даже если предмет изображения — отклонение от поведенческих стереотипов или фиксация кризиса традиционной семьи. В подтексте — тоска по *классической* норме. Практическое конфуцианство — система взаимных обязательств, четко очерченных взаимосвязей между различными индивидами: старшими, младшими, равными по статусу. От старших ожидают родительского патернализма, от младших — сыновней преданности, от равных — проявлений братской солидарности. Приверженцы конфуцианских традиций видят в укладе *достойной* семьи ролевую модель для устройства идеального общества и государства. Подобного рода *семейственность* характерна, кстати, и для корейского бизнеса.

Суррогатной семьей становились нередко чисто мужские команды. В военном кино родню замещают однополчане. В гангстерских лентах — подельники. Демобилизованные солдаты, не сумевшие приспособиться к парадок-

сам гражданской жизни, сбиваются в ОПГ — тут общее дело и чувство локтя. Резкий всплеск популярности криминальных сюжетов пришелся на 1960-е годы. Объяснение негаданному феномену корейские авторы находят в бытовом контексте эпохи — в специфической комбинации социальных факторов и психологических предпосылок. Волны миграции, вызванной переделом страны и упадком сельских общин, хлынули в города. Процесс скоростной модернизации перетряхнул обиход и новичков, и старожилов, что порождало у них ощущение незащищенности и дискомфорта. Ни стандарты традиционной

«Вздох», режиссер Ким Ки Док

морали, ни кодекс юридических норм не могли уже разрешить всех коллизий эпохи, всех конфликтов, порождаемых зыбкой ситуацией *нестабильности*. В моду вошел афоризм: «Кулак быстрей (и действенней) правосудия». Криминальная группа, чей уклад основан на взаимной лояльности *братьев*, казалась зрительской аудитории оплотом утраченного *порядка*. Главной доблестью для персонажей гангстерского кино признавалась беззаветная — до самозакланния — верность подельникам, главным грехом — предательство побратимов.

В фильмах 90-х и нулевых этот стандарт претерпел ощутимые трансформации. Все явственней проступает идея распада бандитской семьи. Преступная группа теперь напоминает не братский союз, а тоталитарную корпорацию, теневую бизнес-структуру. Рядовой гангстер больше не благородный разбойник — обезличенный клерк, шестеренка бездушного механизма. Выдвигается новый тип криминального главаря: эгоцентрик, стремящийся к неограниченной власти, к сверхдоходам любой ценой. В противовес ему утверждается образ одинокого мстителя, гангстера, который выходит из подчинения недостойному боссу. Право на личный выбор, вера в человеческое достоинство, активное неприятие зла становятся для такого героя приоритетными ценностями, более актуальными, чем лояльность криминальному клану, чем обеты бандитской поруки. За них готов лезть на рожон. («Горечь и сладость жизни», 2005, режиссер Ким Чи Ун) или «Грязный карнавал» (2006, режиссер Ю Ха).

Примечательна эволюция женских характеров. Архетип положительной героини корейский кинематограф позаимствовал из анонимного сочинения — «Повести о верной Чхун Хян» (датируется XIX веком) и многочисленных ее

фольклорных переработок. Фабулу тут движет не бурление романтических страстей — самоотречение и самопожертвование. Торжествует конфуцианский идеал *добродетельной* женщины, чья любовь проявляется прежде всего в преданном и беззаветном служении *своему* мужчине. Популярный сюжет экранизировался многократно при японской администрации, в Южной Корее и в КНДР. По числу адаптаций «Повесть о верной Чхун Хян» держит первенство, обходя все другие произведения национальной литературы.

«Горечь и сладость жизни», режиссер Ким Чи Ун

Однако уже в картинах 60-х годов стал появляться образ независимой, самодостаточной героини. После войны многим незамужним и разведенным женщинам, солдатским вдовам и матерям-одиночкам приходилось самим зарабатывать на жизнь, самостоятельно поднимать детей. Без опоры на чужое плечо, без оглядки на патриархальные нравы. Эмансипация шла вразрез с установками патриархальной морали. Потому в корейском кино этот социальный феномен интерпретировался по-разному, образ независимой женщины приобретал то положительные, то негативные характеристики. *Тип* расщепился на два амплуа. Та, что *сама по себе*, могла быть достойной труженицей, хорошей матерью, верной подругой. Но могла оказаться и женщиной нескромного поведения, алчной стервой, опасной хищницей.

Оба амплуа *самодостаточной* героини не исчезли с экрана и в наши дни. Теперь уже мало кого удивляют свободные отношения или гражданский брак. Женщина в новом корейском кино выступает обычно в двух ипостасях — как объект вожделения для представителей противоположного пола и как активно действующий субъект, самостоятельно определяющий свою поведенческую линию. Дама зачастую манипулирует кавалерами, которые пребывают в эмоциональной зависимости от ее чар. Особенность фильмов последнего десятилетия — в актуализации декадентского мифа про роковую, фатальную женственность (уже порядком подзабытого в Европе). Современные

кореянки во многих картинах обретают черты femme fatale. Третируют и унижают мужчин, сводят счеты — по делу и по наитию, губят, в конце концов.

Источник сюжетов о femme fatale стоит искать в библейской традиции, в сказаниях о прелести и коварстве ветхозаветных красавиц. В данном случае западный миф наложился на аксиомы китайской натурфилософии: смысловое поле, совокупность сущностных качеств женской категории инь порождает множество отрицательных коннотаций[4]. Возможно, в феминисткой одержимости героинь отразились дальние отблески архаических практик экстаза. Известно, что в корейском шаманстве — в отличие от сибирского варианта — всегда доминировал слабый пол. *Сильные* духи вселяются именно в женщин.

4

Демонстрация актов насилия в кадре, конечно же, обусловлена драматургическими задачами. Функции *жестких* сцен при этом различны, обоснования — противоречивы. Сведение всех частных случаев к какой-то единой и всеобъемлющей формуле едва ли возможно.

Всплески агрессии — значимый элемент кино приключенческих жанров. Насилие интегрировано в концепт фильмов *активного* действия, будь то локальные перепевы американских вестернов, фантазийные переработки старинных былин о бесстрашных воинах, комедии о криминальных разборках и бандитские драмы, гибриды шоковых лент о негаданных катастрофах и о вторжении в обиход чужеродных существ — диковинных вирусов или животных-мутантов. (Таков тематический спектр корейских прокатных хитов последнего десятилетия.) Примечательно, что автономные эпизоды противоборств весьма характерны для традиционного театра Восточной и Юго-Восточной Азии, есть они и в спектаклях Пекинской оперы и в представлениях яванских кукловодов. Стычки, бои, поединки в арсенале сценических зрелищ — основной тип динамических сцен. В кино они выполняют те же задачи: акцентируют *ударные* моменты действия. Чередование актов насилия задает ритмическую структуру батального эпизода. *Орнаментальная* функция в данном случае тесно увязана с компенсаторной. Кулачные диалоги и перестрелки — необходимая часть развлечения и отвлечения зрителя от житейских забот. Возникает своеобразный трансфер — отождествление наблюдателя с *правильным* персонажем в ситуации конфронтации *своих* и *чужих*, что порождает эффект «экзорцизма»: выплеск эмоций в зрительном зале избавляет народ от негативных аффектов, изгоняет бесов агрессии, притаившихся в подсознании. Приятно поквитаться с тем, кто тебе насолил, хотя бы в параллельной реальности, в невсамделишном мире приключенческого кино. Подобный сеанс арт-терапии имеет особые показания для носителей традиционных культур, где индивиду в повседневном быту предписано прятать истинные реакции, беречь показную невозмутимость, смиряя себя, *сохранять* лицо.

Склонность к насилию — одна из дефинитивных (определяющих) характеристик экранного персонажа. Но и с этим *клеймом* не все однозначно. Немотивированная жестокость — маркер определенного амплуа: краска в портрете *злодея*. Индикатор моральной ущербности негодяев. Вместе с тем агрессивный стиль поведения — чуть что, кулаки в ход — может служить указанием на скромное происхождение беззлобного в сущности *простака*. Выходец из низших общественных страт бывает по-мужлански несдержан. Он не столь жесток, сколь неотесан — не научен себя надлежаще вести. Пристрастие к рукоприкладству может трактоваться, как показатель избыточной мас-

[4] «Несмотря на кажущееся равноправие инь и ян, в их соотношении имеется глубинная асимметрия в пользу второго, мужского элемента, которая в китайской эротологии усилена до явного маскулиноцентризма». (К о б з е в А. Парадоксы китайского эроса. — В кн.: «Китайский эрос», М., 1993).

кулинности. Или являть собой значимый атрибут чисто мужских профессий — такова *производственная необходимость*, если сфера деятельности героя напрямую связана с применением силовых средств (армия, полиция, криминал). На подобных зазорах и нестыковках зиждется вариативность характеров. Производное от совокупности парадоксов — специфический тип *амбивалентных* героев: славные парни с руками по локоть в крови.

Этот тип *перевертышей* получил широкое распространение в новейшем корейском кино. Но наиболее явно и *беззастенчиво* он обозначил себя в ранних опусах Ким Ки Дока, автора, стяжавшего себе репутацию enfant terrible национального кинематографа. Будучи самоучкой, режиссер выстраивал собственный творческий имидж с оглядкой на амплуа *простака*, чья непосредственность граничит с бестактностью, а в прямодушии кроется вызов — отказ от этикетных фигур умолчания. Фабулы его лент конца 90-х — первой половины нулевых («Крокодил», «Остров», «Плохой парень») базировались на сюжетных схемах криминальной драмы. Центральными персонажами были бандит и шлюха: декоративные хулиганы (гангстеры низшего ранга) и барышни из хороших семей, по стечению обстоятельств ставшие проститутками. Воспроизводится миф о противоборстве полов, ситуация сшибки самодостаточных эго. Мужчина стремится любой ценой обеспечить контроль над *своей* женщиной. Маски перемещались из фильма в фильм, сохраняя при этом исходную неоднозначность. Род занятий героев нельзя отнести к почетным. Но Ким наделял изгоев положительными характеристиками — недюжинной силой чувств, даром любить избранников искренне и самозабвенно. Парадокс заключался в том, что средством для выявления *чистых* эмоций становились акты насилия. Такой стиль поведения — одно из следствий социальной дезориентации персонажей: деклассированные одиночки существуют вне стройных межличностных взаимосвязей, вне семейных и общественных уз. Случалось, герои направляли агрессию и на самих себя — кромсали плоть, трансформируя душевную муку в импульс физической боли. Использовали членовредительство как средство эмоционального шантажа, как эффектный драматический жест — в расчете на отклик партнера, которому было предназначено это послание.

В подобных поступках легко распознать проявления неизжитого инфантилизма — жестокость чаще всего неосознанна, агрессия — без рефлексий. Акты насилия, впрочем, могут стать радикальным способом самопознания, инструментом для изучения мира. Ребенок в фильме «Весна, лето, осень, весна... и снова зима» цепляет камешки к спинкам лягушек и рыб. Наблюдая гибель беззащитных животных, он начинает осознавать коренные различия между добром и злом, милосердием и изуверством.

Ким Ки Док и сам однажды решает остепениться: берет курс на жанровый дрейф от криминальных драм к собственно мелодраме («Вздох», «Время», «Сновидения»). В середине нулевых бандитов и шлюх потеснили представители обеспеченных классов, случайных любовников — устойчивые союзы (семейные пары или адюльтерные треугольники). На первый план вышли активные женские персонажи, в которых все отчетливее проступают черты femme fatale. Отношения в паре превращаются в эмоциональный рестлинг, *романтику* вытесняет моторика садомазохистских *качаний*. Женщина желает главенствовать и управлять, мужчина, смиряя гордыню, готов подчиняться ей. Психологическое насилие в подобных союзах становится принципиальным условием удовлетворения для обоих партнеров.

Любопытно, что пристрастие к жесткому сексу и к доминированию в постели отдельные авторы трактуют как троп раскрепощения женщины. Так, в фильме «Ложь» (1999, режиссер Чан Сон У) степень эротической эмансипации девушки, познающей свою сексуальность, определяется силой ударов, которые она наносит любовнику. В ход идут плетка, розги и даже бейсбольная бита. Солидный женатый мужчина с наслаждением принимает истязания от соблазнительной малолетки. Страдание *нейтрализует* грех.

Тема реванша слабого пола актуальна для современной Кореи. Статус домашних тиранов у анемичных мужей с успехом оспаривают домохозяйки. Время от времени достоянием прессы становятся случаи женского рукоприкладства. Вступление в брак рассматривается многими из невест как коммерческая операция, инвестиция в будущее, от которой ожидают скорых и существенных дивидендов. Если надежды на материальное благополучие, на карьерный рост супруга-добытчика, на повышение социального статуса не спешат осуществиться, жена принимается изводить неудачника. Третирует мужа, не оправдавшего радужных ожиданий. Для обозначения техник психологического давления существует устойчивое выражение «выскребать тыкву-горлянку» — аналог русского «проедать плешь». Так переосмысливается в быту комплекс конфуцианских идей о беззаветной преданности супругу. Смирением в данном случае не возбраняется пренебречь, ибо мужья — с точки зрения сварливых жен — не исполняют своих добрачных обязательств. В старые времена хозяйка усадьбы имела возможность вымещать раздражение на женщинах низшего ранга, на служанках и конкубинах. (Об этом — костюмная драма Им Квон Тхэка «Суррогатная мать», 1987). Современные домохозяйки срывают зло на мужчине — формальном главе семьи.

«Хороший, плохой, долбанутый», режиссер Ким Чи Ун

5

Навязчивым сновидением, неотвязным рефреном корейского кино нулевых стал мотив сведения счетов, воздаяния, праведной мести. Дань этой теме отдали многие авторы. Наибольший международный успех выпал, однако, на долю так называемой «трилогии мести» Пак Чхан Ука. Три части проекта образуют тематическое, но не стилистическое единство, режиссер всякий раз меняет ориентир, заново собирая свою *полижанровую* конструкцию.

Все картины трилогии объединяет единый посыл: акты насилия совершаются в них из сентиментальных соображений. Не по велению императивов традиции, а по почину конкретного индивида. Одиночки мстят за свои унижения, за поломанную судьбу, за гибель родных и близких. Логика праведного возмездия в какой-то момент дает сбой. Случайность рушит стройные планы. И вот уже мстителю мстит новый мститель, совокупное бремя взаимной вины прирастает, как масса снежного кома. Специфика фильмов трилогии — не толь-

ко в повышенной концентрации актов насилия, но и в обилии драматургических пережимов, душераздирающих сцен. Сближение это отнюдь не случайно. Жестокость порождает страдание, картины страдания — жалость. Таков простейший рецепт воспроизводства мелодраматических наворотов. Но *избыточность* актов агрессии способна сделаться фактором *остранения* фабульной ситуации, обозначить дистанцию между *вижу* и *есть* противовесом — а может и противоядием — сентиментальному пафосу мелодрамы.

«Воспоминание об убийстве», режиссер Пон Чжун Хо

Нужно отметить, что для Кореи (в отличие от Японии) не характерна кровная месть. Во всяком случае, как легитимный способ сведения счетов, замещающий формальное правосудие. Тем более неожиданным кажется всплеск популярности мотива *частного* мщения в кино нулевых. Возможно, секрет привлекательности историй о неизбежности воздаяния кроется в их особом амбивалентном нравственном потенциале. В этих прямолинейных коллизиях чудится троп. Сюжеты о мести — полоса схождения крайностей. Тут встречаются грех и подвиг (и то, и другое — эксцесс, поведенческий сбой). На стыке противоречий уживаются мелодрама и фарс — *утрированные* жанры. «То передержка, то *перехлест*» — проекции отклонений от этикетных норм, порождения экстремальных жизненных ситуаций.

Возможно, в подтексте сюжета укрылась еще и метафора совокупной вины. Смутное, но неотвязное воспоминание об эпохе господства в Корее режимов *жесткой* руки (1960—1980), о преступлениях авторитарной власти, что так и не были отомщены.

Дополнительный — с горьковатым привкусом — смысл обретают сцены насилия в драмах о недавнем прошлом страны. В фильмах, где повествуется о временах исторических катаклизмов и человеческих катастроф — о войне Юга и Севера, о годах диктатуры. Об их неизжитых последствиях. В данном случае демонстрация перманентных всплесков агрессии — сценарный прием, позволяющий выявить уровень общего озлобления, степень ожесточения масс. Индикатор обыденной дисгармонии: в социуме, в государстве, в жизни обычных людей.

6

Многие картины нулевых касаются болевых точек национальной истории. В фильме «Братство» (у нас — «38-я параллель», 2004, режиссер Кан Чже Гю) межкорейский конфликт показан как трагический катаклизм, торжество сил хаоса, энергии энтропии. И среди южан, и среди северян есть жертвы и палачи. Акты насилия на войне становятся действием рефлекторным. Жестокость не нуждается больше в обосновании, из тайников пралогического мышления высвобождаются *охотничьи* инстинкты. В человеке пробуждается хищник. Противодействовать разрухе в умах способны лишь конфуцианские идеалы — преданность родичам, верность семье. Готовность пойти на смерть ради близкого человека. Так, собственно, и поступает достойный герой, сеулец, волею случая оказавшийся в войсках северян. Жертвует собой, чтобы спасти жизнь брату.

Действие триллера «Воспоминания об убийстве» (2003, режиссер Пон Чжун Хо) происходит во второй половине 80-х годов, на исходе эры сменявших друг друга военных режимов. В заштатном городке появляется сексуальный маньяк, убивающий молодых женщин. Полицейские действуют наобум: берут под стражу подозрительных лиц — чудаков и безобидных безумцев. Нещадно лупят задержанных, выбивая признания. Провинциальные стражи порядка — обычные мужики, дремучие, но не злые. Им попросту невдомек, что можно обходиться без рукоприкладства, что существуют иные, бескровные, методы полицейского дознания. Жестокость легко сходит с рук, если действия бесконтрольны, проступки — безнаказанны. Исподволь утверждается мысль: во времена диктатуры уровень нетерпимости в корейском обществе был чрезвычайно высок. Через избыток брутальности в повседневном быту проявляла себя идеология *жесткой руки*. Опора — на грубую силу. Любое проявление инаковости в таких условиях — веский повод для пересудов и подозрений. Повод пустить в ход кулаки.

Краеугольным камнем мифологии южнокорейского авторитаризма была идея противостояния внешней угрозе, чучхейскому Северу. Культивировался стереотипный образ врага — шпиона, лазутчика, головореза. Ссылки на коварство соседа служили оправданием для запретительных мер внутри страны, для урезания гражданских свобод. В 60-е годы действовал специфический госзаказ — система тематических квот, поощрявшая производство антикоммунистических агиток. С падением диктатуры кинематограф Юга перестал демонизировать рядовых северян. Ренессанс пережили националистические идеи, представления о неразрывном единстве корейцев — вне формальных границ. Режиссеры 90-х и нулевых перестали видеть в жителях КНДР *естественного врага*, те превратились в отторгнутых родичей, в *младших* братьев. По-своему симпатичные северяне появлялись и в авторских фильмах, и в лентах коммерческих жанров («Дикие звери» Ким Ки Дока, «Шири» Кан Чже Гю, «Корейский полуостров» Кан У Сока, «Добро пожаловать в Тонмакколь» Пак Кван Хёна).

Полного замирения между Югом и Севером не произошло до сих пор, формально два государства продолжают находиться в состоянии войны, замороженного, но не разрешенного конфликта. Автоматы заряжены, ружья не зачехлены. Возможен случайный выстрел. Буквальным отображением этой метафоры стал ранний фильм Пак Чхан Ука «Зона совместной безопасности» (1999): неосторожное обращение с оружием на разделительной полосе чуть было не привело к эскалации межгосударственного конфликта. Пока конфронтация между Югом и Севером не преодолена, ситуация чревата новыми всплесками насилия. И фабулами для новых корейских лент, сочетающих два контрастных мотива — надежду на единение *расколотой* нации и нешуточный страх перед внешней угрозой.

ОПЫТ

Андрей Звягинцев

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

Никаких символических смыслов

Мастер-класс режиссера состоялся в московском Институте современного искусства (ИСИ). В беседе участвовали студенты и преподаватели факультета режиссуры. Вел встречу Алексей Ханютин.

— Давайте сначала поговорим о вашем новом фильме «Елена», вызвавшем настоящее столкновение мнений.

Андрей Звягинцев. У меня есть личное впечатление... Я не смог прийти на премьерные показы — был в разъездах, и пошел уже где-то спустя месяц со дня выхода картины в прокат в кинотеатр «Художественный», на вечерний сеанс. В кассе оставался только один билет. Я был не один, думаю, ладно, через двадцать минут — сеанс в «Октябре». Успеем. Приходим туда — билетов нет вообще. С первого раза я на свою картину так и не попал. Потом поинтересовался — такая самодеятельная социология — у билетерши: она сказала, что смотрят очень хорошо, не видела выходящих из зала. Для отечественного фильма, непростого, не развлекательного, фильма про жизнь, не про любовь-морковь или что-то еще такое, это, конечно, замечательный результат. Он был подтвержден показом по телевидению, когда картина имела отличный рейтинг — 9,1 процента и долю 25 процентов — от всех смотревших в это время по всей стране телевизор. Причем от начала до конца, не выключая. Очень стабильная аудитория.

— Тем не менее есть противники фильма, которые «Елену» не то что не принимают — даже ненавидят.

А.Звягинцев. По поводу ненависти мне нечего сказать, потому что, если она и есть, я о ней, слава богу, ничего доподлинно не знаю. А вообще говоря, это сильное чувство — обратная сторона успеха. Так работает нечто, не дающее тебе покоя. С равнодушием понятно: что-то видел — прошло мимо. Но если фильм вызывает ненависть — столь значимое чувство — значит, зацепило за живое.

На канале «Россия», действительно, было огромное внимание к фильму. В хронометраж в час сорок девять телевизионщики обычно вставляют семь блоков рекламы, в случае с «Еленой» они были готовы обойтись тремя. Меня это очень обрадовало. Реклама всегда травма для фильма. Но есть какие-то места в картине, где это почти безболезненно может проскочить. Совместно с каналом мы определили эти три точки. И очень скромно, без особой надежды я попросил, чтобы в финале, когда идет последний кадр фильма, канал не сжимал бы картинку, не превращал изображение в полиэкран, запуская внизу титры. На мой взгляд, это обыкновенное варварство по отношению к создателям картины. Любой фильм почти всегда устроен так, что последняя его точка, перед уходом на финальные титры, создает очень важное напряжение.

И тут просто необходимо изображение досмотреть до последнего кадра. Так вот, канал не только отказался от полиэкрана, но и все финальные титры, которые у нас длятся около шести минут — я сам не видел, мне об этом рассказали, — шли так, как в кинотеатре. Телеканал «Россия» решился на такой жест доброй воли, и я очень признателен тем, кто стоит за этим решением.

Я никак не мог понять, зачем запускать картину на телевидении 6 ноября, спустя только пять недель от начала кинотеатрального проката. По идее «ящик» должен оттянуть зрителя, но Роднянский, разумеется, гораздо больше меня об этом знающий, объяснил мне, что аудитория в прайм-тайм на «России» и люди, которые ходят в кинотеатры, — это две совершенно разные, практически не пересекающиеся аудитории. Урона это прокату не нанесет, более того, спровоцирует еще и новую волну сарафанного радио.

— Кульминация фильма, когда героиня принимает решение убить мужа. Мне как зрителю показалось, что между этим моментом и осуществлением ее замысла проходит совсем мало времени. Буквально три-четыре минуты. Будто у героини не было никаких сомнений.

А.Звягинцев. Одна моя знакомая, посмотрев фильм дважды, сказала, что точно определила момент, когда Елена принимает решение. Она звонит по телефону сыну Сереже, кладет трубку, потом мы видим Сережу, который ищет свое пиво, затем они всей семьей лузгают орешки, и после склейки снова — профиль Елены. Она смотрит в окно и вдруг снимает это напряжение, поворачивается к трельяжу, что-то там берет в руки, поднимает глаза — и — глядит на себя в зеркало. Если с хорошим звуком смотреть картину — я имею в виду не телевизор, конечно, а экран DCP, — то там возникает пространство абсолютной тишины, когда все звуки как бы вдруг расступаются. Кстати, в христианстве есть такое предание: когда родился Иисус, вся природа будто бы замерла, все пространство, все животные — и гады морские, и косули, и птицы, воздух, листва — всё-всё. Что-то подобное и здесь происходит, как мне видится, хотя смысл, понятно, обратный. Незначительной паузы достаточно, чтобы в это мгновение произошло рождение вселенной.

Я провожу эту некорректную аналогию, чтобы обратить ваше внимание на мгновение принятия важнейшего решения. Если говорить о бытовой ситуации, то она такова: у Елены практически нет времени на рефлексию. Уже завтра утром придет адвокат. Времени на решение нет. Она занимает крайнюю позицию — против мужа, — поскольку она обойдена, «брошена», обижена. Возможно, впервые в совместной жизни с Владимиром она повышает на него голос: «С чего вы вдруг решили, что вы лучше?» Он тоже не ожидал: она впервые высказывает критический взгляд на его дочь Катерину и вообще на его семью так резко. Кстати, и для меня это превращение Елены в «оппозиционерку» тоже произошло в одно мгновение. Мы с монтажером Аней Масс даже сделали такой эксперимент. Сцена с объявлением о завещании длится более пяти минут. Мы склеили ее, а потом я предложил: «Давай вынем весь диалог, оставим только первые реплики: «Я решил составить завещание» и «Ой, Володя, я даже не хочу об этом говорить» — и склеим это с последней ее репликой, где она практически негодует: «Какое вы имеете право?» По сути дела, поставили рядом два лица: до объявления последней воли и — после. Так вот, спустя каких-то три минуты она стала «другим» человеком, просто фурией, которая готова истребить все. Я хочу подчеркнуть, что в человеке одновременно живет все — полярные эмоции, реакции, состояния, мысли. Черное и белое. Достаточно наступить человеку на «больную мозоль», и он вдруг оборачивается совершенно другой стороной, неизвестной иногда не только окружающим, но и ему самому.

Если бы мы подробно представили на экране сомнения Елены, ее душевные мытарства в принятии решения, мы бы на самом-то деле только подчеркнули, что такие решения даются с трудом. И только-то. Всем известные

и даже банальные идеи, и не более. Разве мысль о том, что убить человека — это трудно, что-нибудь объясняет? Страшно другое: это не стоило ничего. Один взгляд в зеркало — и всё.

Понятно, что потом она идет к библиотеке, достает справочник лекарственных средств Видаля, открывает его, убеждается, что нитраты, которые содержатся в препаратах, прописываемых после инфаркта, и силденафил — действующее вещество виагры — несовместимы. Практически верный смертельный случай. Это медицинский факт. По сути, она совершает идеальное убийство, потому что доказать злой умысел нельзя. Тут нет никакого яда. В отдельности — безопасные средства; в сочетании — смертельный удар.

Для меня было важно, что это все происходит в один момент. Посмотрела на себя, пространство и время расступились, звук иссяк, тишина пронзительная. И потом она встает и осуществляет задуманное. Дальнейшие склейки свидетельствуют о том, что какое-то время мы с ней были разлучены. Она принесла нужную книгу, открыла ее — здесь время непрерывно. Нашла противопоказания, прочла. Следующая склейка — она уже в ванной. Сделали купюру ее этому движению из кухни в ванную. Потом она снова сверяется, правильно ли все поняла, смотрит на инструкцию по применению лекарства. А дальше — готовит обед. Смертельный обед для него.

У героини нет времени на размышления, драматургически сделано все именно так — и, конечно, этот момент смущал, но от него никуда уйти было нельзя. Муж говорит: «Принеси мне ручку и бумагу, я должен составить черновик завещания, завтра утром придет адвокат». Такие вещи в жизни, конечно, не говорят, просто нет нужды их проговаривать — «принеси ручку» и всё, — но в ситуации драматургического взаимодействия со зрителем, эти слова были необходимы. Андрей Смирнов вполне органично, естественно и просто произносит этот текст, и мы понимаем, что у нее есть только несколько часов на решение. Если завтра адвокат зафиксирует его волю, то она будет уже неотменима, необратима.

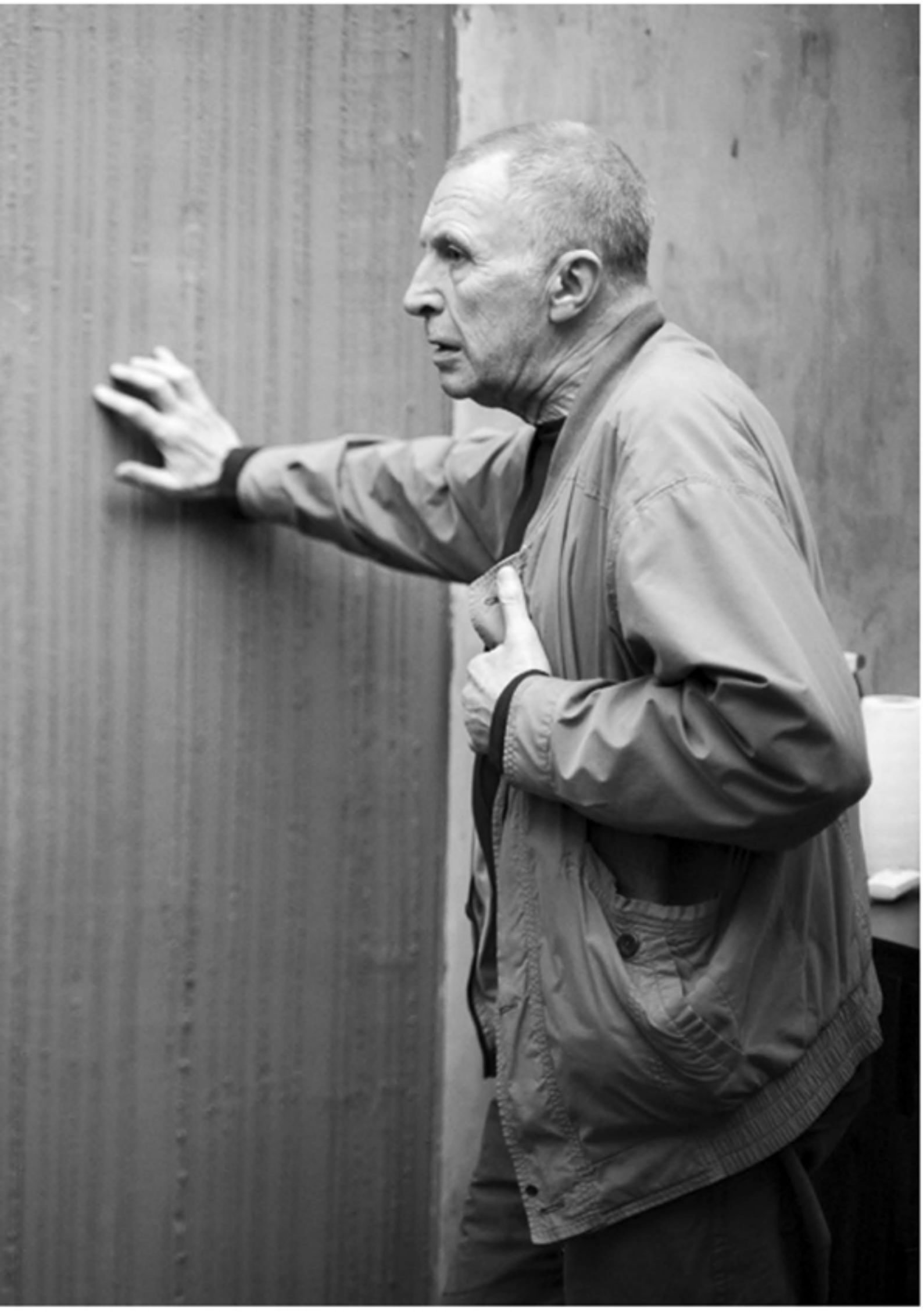
Кстати, этого эпизода в первой версии сценария не было. Мы решили добавить его уже потом, когда работали зимой над «чисткой» сценария. Я имею ввиду разговор с Сережей, где Елена говорит: «В общем-то, он прав». Она понимает, что Владимир прав хотя бы потому, что любой человек имеет полное право распоряжаться сам своей жизнью, собственным имуществом, высказывать свою волю, поступать так, как он считает нужным. К тому же муж привел резоны вполне ясные. Его действия мотивированы. Но ее любовь к сыну — слепая, это главное, что у нее есть в жизни, и это то, что не позволяет ей объективно видеть картину. Она просто считает, что это ее святая обязанность, ее долг — помогать сыну во всем.

Теперь, что касается продолжения сцены. После того как она закрывает дверь в спальню Владимира, уносит в кухню посуду, оставляя его одного, она знает, что лекарство скоро начнет действовать. Она замыкает его в темной «коробочке», словно в гробу — вот тут надо было надолго остаться с ней наедине. Поэтому впоследствии мы дали такой подробный, почти шестиминутный план. Надо сказать, когда у тебя есть возможность создавать пространство, это очень сильно помогает в концептуальных решениях. Мы работали в заранее продуманном павильоне, поэтому заведомо знали, что этот эпизод будет снят одним планом. Практически из одной точки пространства, не прибегая к стедикаму, мы могли видеть ее комнату и коридор, комнату Владимира и кухню, то есть, фактически всю квартиру. Поэтому декорация делалась не скажу, чтобы под этот важнейший эпизод, но с пониманием, что она должна являть собой театральное пространство.

Еще одно важное замечание. Я помню, как мы с Надей Маркиной, играющей Елену, говорили об актерском решении этого эпизода. Это можно решать как драму, либо как трагедию. Чем принципиально отличается одно от другого? В частности, если говорить об актерском существовании, драма — это

всегда рефлексия, второй план, подтекст, психология, то есть в разных сочетаниях присутствуют скрытый и презентативный планы. Мы всегда носим маски. Так устроена человеческая жизнь. Человек думает одно, а своим внешним видом являет почти всегда другое. В этом нет никакой крамолы, это даже не самооборона, просто так устроено человеческое общежитие. Так человек действует. Носит в себе несколько смыслов, часто пряча некоторые из них. И если идти «правильным» путем, согласно законам драмы, то тогда нужно бы-

ло бы обязательно показать эти ее сомнения, рефлексию, мучения. Если идти по пути трагедии, то есть только один план: она приняла решение. И, как маска, как комета, устремлена к его осуществлению. В трагедии все фигуры заранее расставлены, мы знаем: это Зевс, это Медея, а это Эдип. Мы даже сюжет знаем заранее. Поэтому исполнители не рефлексируют, не играют, как драматические актеры, человеческие сомнения или терзания. Переживания и оттенки вынесены за скобки.



Андрей Звягинцев и Андрей Смирнов на съемках фильма «Елена»

Фото Владимира Мишукова

Я, конечно, понимал, что до конца идти в трагическое решение тоже будет неправильно, поскольку все-таки это история бытовая. Как мне в Европе объяснили, у нашего фильма есть даже жанр: «кухонная драма». Я сначала удивился, потом думаю: наверное, так и есть. Все события происходят на кухне. В буквальном смысле. Ну или за столом с нескончаемой едой. Такая вот семейная история. Разговоры за чаем или за пивом с фисташками. Поэтому мы искали некую середину между трагедией и драмой. Тем более с Надей Маркиной очень трудно отсечь психологию — она живая, органичная актриса...

В театре есть такой термин — «органичен, как собака». Я даже, кажется, знаю, откуда он взялся. Расскажу вам эту байку. Василий Качалов приходил на репетиции во МХАТ со своей собакой, которой Есенин даже посвятил стихотворение. Она всегда сидела смирно, была надрессирована, знала, что во время репетиции надо недвижимо сидеть в проходе и не лаять. И только когда выходил на сцену Михаил Чехов, она подскакивала, начинала размахивать хвостом и даже выбегала на сцену. Потому что в этот момент она переставала чувствовать другую реальность. Говорят, Чехов был настолько органичен, что собаке Качалова казалось, что вот жизнь началась, теперь лаять — можно.

Надя Маркина настолько жива и органична, что для нее было бы не верно двигаться в сторону чистой трагедии, да и не нужно было это в «Елене». Следовало найти некую середину. Актеру шесть минут крупного плана в такой сцене дают шанс такое сыграть, что все ахнут. А вот отказать себе самому в возможности яркого, эмоционального актерского воплощения — это дорогого стоит.

— Вы сейчас сказали о минимализме актерской игры. Ваш предыдущий фильм показал такой минимализм, как у Бресона, а здесь вы все-таки отошли от той практики, которую использовали в «Изгнании». Вы как-то меняли метод работы с актерами?

А.Звягинцев. В «Елене» события происходят в 2011 году, это Москва, наша с вами реальность, родное телевидение. Мне показалось, что в таких обстоятельствах следует двигаться в направлении реалистического существования. Сама история это диктовала. Знаете, как только Аль Пачино в каком-то фильме стал педалировать эмоции, размахивать руками и пучить глаза, я к нему интерес потерял. Он почему-то стал по-другому существовать. Помните 70-е годы: «Крестный отец», «Жизнь взаймы» Сидни Поллака, где он с Мартой Келлер играет, «Серпико» и прочее — я был зачарован его игрой. А потом он вдруг стал выдавать такие акценты!.. Да и с Де Ниро что-то похожее происходит. Играют непонятно в чем. Зачем? Вы же видели фильмы «Таксист» или «Бешеный бык»? Гиперреализм, великий тандем — Мартин Скорсезе и Де Ниро. «Злые улицы» — это же просто невероятно! А сейчас вдруг эти «Факеры». Гримасы и всё. С эмоциональной историей очень легко работать. Топнуть ногой, заорать вдруг невпопад, хлопнуть ручищей по столу или сделать что-то в этом же роде, чтобы обыватель, сидящий в зале, сказал: «Ничего себе».

— У вас есть три сцены, которые, как мне показалось, смазанные, незаконченные, рваные. Первая — это когда муж приходит в фитнес-клуб и видит красивую девушку. Он на нее смотрит мужским взглядом — и всё, конец, нет продолжения. Вторая сцена — я не поняла, зачем вы показали страсть в драке ребенка и гопников. К чему она была привязана? И, конечно же, третья сцена — это финал, совершенно неожиданный. У меня ощущение, что вы снимали-снимали, и потом вдруг сказали: «Ну ладно ребята, всё, мы закончили».

А.Звягинцев. Во-первых, здесь нет ничего незаконченного: случайно ли что-то не досняли или так решили — такого здесь нет. Были сняты эпизоды, ко-

торые не вошли в фильм целиком, и это, возможно, минут пять или шесть совокупно. После окончательного монтажа я сделал паузу, уехал на две или три недели, чтобы забыть о фильме, вернулся, посмотрел, и все то, о чем умозрительно решил — лишнее, — удалил. Победить привязанность к эпизоду, который нравится сам по себе, наплевать на то, что он тебе кажется красивым, изящным, стильным — это и есть победа над своим частным, человеческим, пристрастным. Оставить только необходимое и достаточное. Этакая аскеза. Это очень важное качество — уметь отказаться от «себя, любимого». Ты помнишь, какой ценой тебе это далось, ты три дня снимал этот кадр, ждал этого состояния природы, или просто крупно повезло, ты никак не можешь от него отказаться, в этом кадре у тебя мама снялась... Ассистент по актерам однажды напомнила мне мою же фразу. Она привела на «Изгнание» актеров из Новосибирска, фотографии их принесла, говорит: «Вот это твои земляки». Я вспылил: «Гета, я снимаю кино, а не родственников». Никаких привязанностей. Роберт Де Ниро говорит в «Схватке»: «Никогда не увязывай свои отношения с кем бы то ни было так, чтобы у тебя больше, чем одна минута, ушло на то, чтобы с ним расстаться». У меня был один любимый эпизод с Катериной в «Елене». Он мне очень нравился, но я его безжалостно удалил.

Так вот, по порядку. Эпизод с девушкой в фитнесе так и был придуман, что он не имеет никакого продолжения. У нас локальная история, которая рассказывает, по сути, о шести персонажах: Елена, Владимир, Катерина, Сережа, ну и Таня с Сашей. Здесь нет больше никаких ветвей. Это экранное действо так устроено, как если бы была возможность вычеркнуть из сценария «Елены» все описания, все перемещения Елены и Владимира, а взять только диалоги и выделить в них места, где решается ключевой драматический узел, который и тянет нас к следующему эпизоду, тогда эта история уложилась бы в несколько страниц. Сначала: «Я еду к Сереже, отдам ему пенсию», первый же эпизод, определяющий всю меру экспозиции: у него дочь, у нее сын, и на этой почве у них какие-то разногласия. Вторая сцена у Сережи: «Мама, нужны деньги». Все очень просто устроено. Ветвить, создавать полифонию — например, включать эпизод возможного знакомства с этой девушкой из фитнеса — не нужно совсем. Эпизод необходим нам для того, чтобы рассказать про Владимира, дать незначительный штрих к его истории. И всё. Отсюда фраза: «Наверное, всех девок уже перещупал». Мы же с вами понимаем тут, что Елена, возможно, была сиделкой. И тут же — девушка в розовом, виагра — все это в одном ряду. Незаконченный эпизод с девушкой в фитнесе нужен для того, чтобы понимать, кто этот человек.

Второй эпизод — драка. Финал, с которым мы запустились, был такой: гаснет свет, на площадку выходит Сережа, «во всем мире» — гогочут парни наверху, выходит сосед, они с ним двумя словами обмолвились, открыли электрощит, и вдруг включился свет, сосед задувает свечу, они расходятся по квартирам: «Пока, Сереж», «Бывай, сосед», никакие подростки вниз не спускались, мы просто оставались на площадке. Мы — это камера, зритель. Затихала площадка. Вы когда-нибудь оставались в одиночестве на лестничной площадке довольно долгое время? Когда ты с кем-то в диалоге, пространства не видишь. А когда один, ты вдруг начинаешь слышать жизнь подъезда. Кстати, у Андрея Битова есть потрясающий рассказ «Дверь». Он построен на том, что герой до самого утра ждет в подъезде свою девушку, которая должна выйти от подружки. Мало-помалу он догадывается, что у нее там помимо подружки есть «история». И это потрясающий, надо сказать, рассказ — одна из частей его романа-пунктира «Улетающий Монахов». Так вот, мы остаемся в подъезде, в этой тишине; собака за дверями лает, кто-то кого-то ругает ниже этажом, но все это слышно достаточно тихо, отголоском, тающим в пространстве лестничной клетки. И камера долго наезжает на щиток. В результате мы выходим на очень крупный план вращающегося диска — жизнь продолжается. Вот здесь была точка. Таким поначалу виделся финал.

Потом мы подумали, что нужно все-таки войти в Сережину квартиру, сесть после застолья у телевизора — например, посмотреть какой-нибудь «любимый» сериал. Я знал, что нужен другой вариант финала, еще что-то здесь должно произойти. Чувствовал, понимал, что этот финал сам «придет». В октябре мы запустились. Ноябрь, декабрь. Где-то зимой, в январе, наверное, родился этот финал с лесом, чащей, яблоневым садом. Там, в Бирюлеве, где мы снимали, мы нашли это место, эти трубы ТЭЦ. Проходя сквозь эту чащу, я почувствовал, что что-то здесь должно произойти. Стало ясно, что вот мы по-

«Елена», режиссер Андрей Звягинцев

дробно видим жизнь первого поколения — Владимир, Елена, в деталях, жизнь следующего поколения — Сережа, Татьяна, Катя. И необходима была третья линия, следующее поколение — Саша, внук Елены. А его было очень мало. Парень нуждался в раскрытии себя. И, мне кажется, эта появившаяся сцена драки говорит, кто он, какова его жизнь. Совершенно непонятно, с кем он там дерется, и мне нравится, что непонятно. Кто-то предполагает почему-то, что это гастарбайтеры.

— Скинхеды?

А.Звягинцев. Нет, никаких скинхедов, просто двор на двор. Это такие мужские игры. Жажда пометить территорию. Так было во все времена, в моей юности тоже.

Практически все предполагают, что Сашу сейчас убьют. Все ждут этого, потому что это — «справедливое возмездие». И этого, конечно, здесь быть не должно. Вы видели первый план фильма?

— Да, но я могу признаться, мне было тяжело его смотреть, потому что я динамичный человек и мне казалось, что там все очень затянуто. Хотелось сказать: «Давай побыстрей. Ну что ты к окну подошла? Что-нибудь говори уже». Но сейчас я вас слушаю и понимаю, почему вы сняли такой фильм. Вы очень спокойны. И, мне кажется, этот фильм — отражение вашего внутреннего мира.

А.Звягинцев. Вы знаете — насчет «динамичности» или «затянутости»... Я думаю, значительно больше за нас решают наши собственные стереотипы, навязанные внешней средой. К примеру, телевидение заставляет воспринимать мир быстро и в усеченном виде. Информация считывается просто как сигнал. Телевидение не дает возможности зрителям прожить фильм согласно его ритму, созданному авторами, режет, как колбасу, рекламными блоками, «плющит» концовку дурацким своим полиэкраном, не дает возможности увидеть титры, понемногу выйти из поля воздействия фильма. Настоящее варварство. Нет, бежим дальше, времени нет; ну-ка, что там дальше приготовила нам индустрия развлечения? А что там с нашим богом — рейтингом? Цивилизация движется по пути умножения информации — «выбери меня», «посмотри меня». Отсюда и девальвация содержания или, как это сегодня называется, «контента». Ты можешь удержать внимание, только если «горячо». Удержать можешь только «жареным».

Я вам в таком случае рекомендую: просто останьтесь в пустом подъезде, поживите у окна, посидите с чашкой чая, послушайте мир вокруг. Или окажитесь когда-нибудь в лесу, на берегу реки. Одна, без компании, без музыки. Побудьте в одиночестве, и вы поймете, что мир содержателен, несмотря на то что нетороплив. Дело в содержании, а не в информации. Ее слишком много, а смысла — мало.

Это некое неосознанное противодействие — создавать другую реальность, схожую с той, действительной, которая в нас живет, а не с той, что нам навязывает прогресс. Посмотрите на человека, который долго лежит, уже проснувшись, приходит в себя, точно так, как вы и сами это делаете. В такие моменты вы ведь не следите за собой, вы так живете, человек так устроен. А ему навязывается часто совершенно не его ритм, не ритм его сердца. Есть даже такая философская проблема, она уже много лет назад была сформулирована Михаилом Эпштейном: отставание человека от человечества как основной закон современной истории. Информации такое множество, что у человека может возникать ощущение, что другие уже все прочли, все увидели, знают значительно больше. Ты — отстающий. Ты не поспеваешь за миром. Человек с этим не может смириться, ускоряется, разгоняет темп. Но темп — это лишь внешняя сторона вещей; внутреннее — это ритм, который глазом не виден. Темп виден всегда. Можно размахивать руками, «бросать» камеру слева направо, использовать кучу слов, множественные склейки. Но не это создает ритм. Динамичный монтаж создает только темп, только видимость.

Несколько лет назад на «Золотом орле», в категории «Лучший монтаж» рассматривался фильм, гордостью которого были шесть тысяч склеек. Это было круто. Есть фильмы, у которых всего двести склеек — «Зеркало», например. А тут — в тридцать раз больше.

— Есть такое ощущение, что все штампы, которые есть у обывателя в голове насчет жизни, в вашей «Елене» присутствуют. Это такой художественный прием? Может быть, из-за этого как раз и возникла неприязнь у зрителей. Как будто за МКАД все только дерутся, пьют пиво и лузгают семечки.

А.Звягинцев. Давайте так, я вам задам вопрос. Вот семья Сережи: если взять все эпизоды, связанные с ними, склеить вместе и посмотреть на все это в целом, вы могли бы сказать, что где-нибудь сказана неправда?

— Там, скорее, какая-то гротесковость, перегибы по сравнению с остальными персонажами. Это как мы смотрим Comedy Club, и там какие-то шутки про «замкадье».

А.Звягинцев. Вы живете за МКАД?

— Жила там некоторое время.

А.Звягинцев. Я тоже родился примерно там же — только в Новосибирске. И в довольно бедной семье. Я хочу сказать, что это, возможно, сгущение, но точно не карикатура или гротеск, потому что я все это знаю, как самого себя. Отвечаю за каждый жест, за каждую реплику. И это не штамп, это норма. Сравнение со способом подачи и игровой структурой Comedy Club считаю неуместным или незрячим. Мне семья Сережи представляется совершенно достоверной и правдивой. Точка.

Другой вопрос, что нельзя в фильме показать все — скажем, еще одну семью, живущую по соседству и даже на той же лестничной клетке, вот только не лузгающую семечки, а читающую по вечерам толстые книги и пьющую сухое красное вино вместо пива. Я не смотрю на мир и на людей, живущих в «замкадье», будто все они — Сережи или другие члены его семьи, это было бы высокомерием. Но создавать широкую картину, которая была бы объективней, чем эта, в рамках истории «Елены» невозможно. Она устроена так: есть одна квартира, есть другая — и всё, другого мира почти нет. Пусть вас это не обижает, если вы сами ассоциируете себя с этим «замкадьем». Все находится в самом человеке, а не в социальных группах или среде. Все — и его внутреннее богатство, и его нищета.

— Сколько времени проходит между тем, как у вас возникает идея, и ее реализацией — внутренней?

А.Звягинцев. Столько же, сколько у Елены, когда она сидит перед зеркалом. (*Смеется.*) Я не мерил этого никогда — ни часами, ни днями. Родился какой-то образ, привиделось, например, что отец в «Возвращении» уходит под воду — это финальный вертикальный план, если помните. В первой версии сценария был другой финал: тело отца ребята погружали в машину на заднее сиденье и увозили с берега. И вдруг пришел этот образ. Но как он может утонуть? Тело лежит на дне лодки. А вот как: они же дети, впервые управляют лодкой, и на полном ходу уже у берега лодка вдруг бьется о камень — удар. Может быть, это хоть как-то оправдает, что образовалась щель, худая лодка и в нее потихоньку начинает заливаться вода.

Замысел «Елены» появился в связи с предложением британского продюсера снять картину на тему апокалипсиса. Полнометражный фильм с бюджетом в 6—7 миллионов долларов. Мы сидели и думали с Олегом[1] месяца полтора. Один сюжет возможный обсуждали, другой, третий, а потом вдруг часа в четыре утра внезапно он мне звонит и говорит: «Надо встретиться». Пришел рано утром и рассказал мне почти всю историю «Елены». А потом он за десять дней написал сценарий. Какие-то детали, в том числе и про семью Сережи, добавились позже, но основа истории, все ключевые диалоги, все магистральные диспозиции героев этой драмы записаны были Олегом за десять дней марта 2009 года. Позже появилась, скажем, сцена, когда жена зовет Сережу к чаю: «Сейчас, Тань, я с сыном общаюсь». Из наблюдений за самим собой: я знаю, что это такое было для мамы — позвать меня к столу, сколько раз нужно было это сказать.

Все приходит из наблюдений за жизнью, из прочитанного. Из личного опыта — встреч, расставаний, страданий, вдохновений, любовных неудач и раз-

[1] Олег Негин, автор сценария (с Андреем Звягинцевым). — *Прим. ред.*

очарований. Как однажды сказал Бергман про один свой выдающийся сценарий: «Чтобы написать его, мне потребовалось три месяца и опыт почти всей моей жизни».

Содержание требует владения формой, о которой у меня большой соблазн сказать, что приходит она от Бога, но опыт увиденного, прожитого, «насмотренного» тут тоже чрезвычайно важен. Например, живопись для режиссера, для кинематографиста — огромное дело. По сути, живопись — это кино, просто «не ожившее». Там можно отыскать серьезнейшую работу по композиционному устроению «кадра». Там можно брать «уроки» мизансценирования и освещения объектов и пространства. Там сконцентрирован огромный опыт. Не ходить в музеи, не смотреть альбомы по живописи, не читать книг — это погибель для творческого человека, это путь к Сереже. Если смотреть Comedy Club — это тупик, смерть. Человек умирает, если не движется вверх, не вытягивает себя за волосы из морока, в котором все мы живем.

Как рождается форма — непостижимо. Форма — это та же музыка, они, как сестры, — очень сходны в главном. Слушайте музыку обязательно. Будете знать, как строить композицию в целом, будете чувствовать силу паузы, уметь управлять ритмом. Если у режиссера нет чувства ритма, если он немузыкален, то возникают большие проблемы.

— Вы могли бы привести конкретный пример отличия темпа от ритма?

А.Звягинцев. У меня вышел спор с одним французским продюсером. Он требовал, чтобы я сократил новеллу «Апокриф», которая должна была стать частью фильма «Нью-Йорк, я люблю тебя». Новелла длилась восемь с половиной минут. А весь альманах был устроен так: двенадцать семиминутных новелл, а между ними минутные фрагменты (транзиции), где заняты некоторые из героев всех этих новелл, — некий сквозняк, как бы нить, на которую буси-ны нанизываются. Я ему предложил: «Давай первую минуту моей новеллы, встречу с девушкой, которая спрашивает о Бродском, сделаем транзицией?» Он согласился. Я думаю: «Хорошо, минуту я отыграл». Но все равно оставалось семь с половиной. Он говорит: «Нужно отрезать еще 30 секунд, тогда у новеллы появится нужный ритм». Я в ответ: «Ты должен понять: то, что ты называешь ритмом, лежит внутри снятого материала. Если я сделаю планы покороче, это не будет означать, что фильм начнет стремительно мчаться. Потому что главное в изображении — это ритм, то, что передается не первой сигнальной системой, а живет где-то внутри изображения и формируется внутри твоего существа. И это неизменно. Я отрежу в разных местах еще полминуты совокупно и только изуродую фильм. Поверь мне, он не станет динамичнее. Все равно американская фокус-группа будет убеждена, что это очень медленный фильм».

— Меня долго мучила сцена, в которой Елена едет в электричке и сталкивается с лошадью и всадником. Что значит эта метафора? Что за символ стоит за этим эпизодом?

А.Звягинцев. Неужели вы настолько приучены считывать тайные смыслы, что так относитесь к любому изображению. Вам кажется, что непременно есть какой-то зашифрованный, закодированный сигнал, и вы только и думаете, как бы его расшифровать. Кто научил вас так рассматривать изображение? Нет тут никаких метафор или символов.

— У вас в фильме показываются два лагеря. Герою какого из них вы симпатизируете? На чьей вы стороне? Вы говорите, что сами родом из глубинки из бедной семьи. Она предстает в образе Елены и ее детей. Явно мы им не симпатизируем, глядя ваш фильм. Есть муж Елены — противоположность. Но симпатии к нему тоже не видно.

А.Звягинцев. Одну минуту. Я хочу с лошадью закончить. У некоторых возникает впечатление аллюзии, поскольку они слышали, что фильм начинался как проект «Апокалипсис»: а не всадник ли апокалипсиса лежит там на земле? А вам вот какая-то метафора за всем этим мерещится. В «Изгнании» вся структура фильма из этого соткана. И я бы не мог сейчас от этого отмахнуться — там такой язык. Меня спрашивают: «Где долгих двенадцать лет был ваш отец из «Возвращения»?» Но если автор не дал ни одного намека на то, откуда герой вернулся, значит, наверное, в этом, по его мнению, нет нужды. Смысл этого умолчания именно и состоит в том, что подчеркнута его «ниоткудость». А дальше легко можно прийти к каким-то иным, чем бытовые, идеям и, возможно, понять, что с тобой на другом языке говорят. То же — и в случае с лошадью. Только с точностью до наоборот. Послушайте, эпизод с лошадью появляется в фильме на рубеже в полтора часа экранного действия, за десять минут до конца картины. В «Елене» до этого эпизода нет никаких символических фигур, нет никакой пищи к тому, чтобы сказать, что этот фильм исполнен символизма, так неужели одно это простое обстоятельство не наводит вас на мысль о том, что и в эпизоде с лошадью нет никакого символического языка?

На всем протяжении фильма мы смотрим на Елену объективно и даже в минуту, когда она принимает главное в своей жизни решение, не акцентируем внимание на том, что происходит в ее внутреннем мире. Мы все время в позиции наблюдателей, смотрим на происходящее как бы со стороны. Потому я готов спорить с кем угодно о том, что здесь никто не выносит никакого суждения ни о людях, живущих в Бирюлеве, ни о семье Владимира. Я говорю о позиции автора. И только здесь, в этом месте фильма, мне показалось необходимым дать событие, благодаря которому мы, зрители, как бы входим в ее внутренний мир. Даже визуально это решено так, что мы сперва видим «объективно» в три четверти профиль Елены, которая вцепилась в свою сумочку, а после реплики сидящей за ее спиной девочки: «Ой, смотри, смотри!» Елена отворачивается от камеры так, что в какой-то момент мы просто теряем ее из виду и смотрим словно бы ее глазами на то, что происходит за окнами. Впервые за весь фильм мы становимся на ее «субъективную» точку зрения.

Один мой приятель сказал: «Зачем ты лошадь поместил здесь? Нужно было показать ее в начале, еще в первой электричке, потому что тогда это было бы предзнаменованием того, что сделает героиня». Я ответил: «Главное начнется дальше, тот мир, в котором она будет обретаться, начинается с этой лошади». Позже погаснет свет, Елена вцепится в руку Сережи. Всего-то выбило пробки, самый обыденный случай. Ничего не случилось — «сейчас починю». А для нее эти потемки — это мрак нового ее существования. Мы не даем никаких намеков на возможное наказание или возмездие. Просто, заглянув в ее внутренний мир, начинаем подозревать, что теперь этот ад будет с ней неотступно.

Я не сторонник вот так разжевывать, раскрывать смысл, как мне кажется, совершенно доступный для зрителя, но в этой аудитории, видимо, можно себе позволить что-то прокомментировать.

Второй вопрос — симпатии. Никаких симпатий. Я ни на чьей стороне. Потому что, как уже говорил, это объективное наблюдение, попытка посмотреть на все отстраненно, без вынесения приговора, без моральных заключений. Каждый зритель должен сам для себя разобраться в том, что там произошло.

— Разве возможно, создавая фильм, не принимать ничью сторону?

А.Звягинцев. Конечно. Но возможно и обратное. Первый же вопрос, который обычно задают в связи с «Еленой», — о классовой борьбе, о противостоянии бедных и богатых. Для меня это удивительно, потому что я был уверен: то, что волнует меня, будет волновать и моих зрителей. Но журналисты говорили о чем угодно, но только не о главном.

Скажите, если этот фильм о классовой борьбе, тогда какой тут может быть смысл послания? Дескать, «Убей олигарха, войди в его дом»? Или, с другой стороны: «Строй забор повыше и не впускай в дом простолюдина»? Неужто кто-то всерьез думает, что ради таких идей можно фильмы снимать? Там, конечно, есть это противопоставление, есть эта фактура. Но так было всегда, так и будет всегда. Есть элиты и есть простой народ, который всегда будет угнетаем. Просто разрыв между богатыми и бедными мог бы быть не столь ве-

«Елена»

лик, как сейчас. Но мы терпеливы до чрезмерности. То ли татарским игом так воспитаны, то ли нашими правителями-душегубами? И не думаю, что кто-нибудь знает, что с этим делать.

Вот вы просите помочь вам определиться с тем, на кого смотреть с симпатией. Еще раз повторю: дело не в симпатии. Объективное наблюдение. Но не за насекомыми какими-то, а за собой самими. Тут уместно только сочувствие. Мы таковы, и с этим ничего не сделаешь. К этому нужно относиться, как к погоде. Я надеюсь, среди нас тут нет революционеров, которые считают, что все можно изменить насильственным путем. Изменить можно только самого себя. Мир изменить нельзя. Если вы занимаетесь искусством, вы абсолютно счастливые люди. Возможно, это самая чистая сфера. Если вы жадны до финансового или еще какого-то успеха и все подгоняете под эти свои нужды, то у вас в искусстве не будет перспективы.

По поводу смысла, который проглядели. Все бросились обсуждать тему социального неравенства и проглядели главное — интимный, частный, глубоко лежащий в душе Елены апокалипсис. Она погубила саму себя. И это не социальная проблема, а проблема духовного климата, в условиях которого мы с вами действуем, мыслим, рассматриваем другого как средство; климата, в условиях которого происходит на наших глазах колоссальная переоценка ценностей. Это то, что происходит с нашим миром, с нами — на наших с вами глазах. Мне сорок семь лет, и двадцать пять из них я прожил в совершенно дру-

гой стране, видел других людей, которые теперь очень изменились. Когда из-за рубля, просто бросив взгляд в зеркало, человек совершает то, что совершила Елена, это значит — всё. Тупик. Конечная остановка.

— Я слышала много мнений о «Елене». Все говорят, что здесь все герои отрицательные.

А.Звягинцев. Терминология «отрицательный», «положительный» кажется мне какой-то нафталинной. В обыденной жизни нет положительных или отрицательных, потому что это только наша субъективная точка зрения. Уже назавтра вам этот же человек покажется вдруг и не таким уж плохим парнем. Человек проявляет себя в тот момент, когда совершает поступок.

Я не сторонник таких моделей: берешь сценарий, видишь такого вот «положительного» героя и выпячиваешь его обаятельные стороны. А этот «отрицательный», и ты еще раз это подчеркиваешь, выбираешь актера с соответствующим «экстерьером». Все это какие-то простые ходы. Мне кажется, развитие драматургии — в отсутствии подобных клише. Какой в них смысл? Создавать «положительные» персонажи, чтобы подростки подражали этим героям? Это какое-то инфантильное миропонимание. Человек, сидящий в зале — и я с этим зрителем заодно, — должен видеть объективную картину мира. Вот как устроен мир, вот какие решения принимают люди. Смотреть на их выбор, на то, что его определяет, и думать: а не касается ли это меня? Смотреть фильм — всегда работа с самим собой, а не с персонажем, на котором стоит то или иное клеймо. В Смоленске один зритель меня спросил: «Какая воспитательная функция вашего фильма?» Нет этой функции. Сейчас все бросились героев искать. Может быть, это кому-то и нужно, потому что подрастающее поколение надевает кепку козырьком назад, как это делает герой. Но я другим занимаюсь. Есть человек, сложный человек, и он заслуживает сочувствия. Нужно уметь исходить из того, что и я мог бы быть таким же, иногда я могу быть таким же, или — да, я такой же. Человека определяет поступок.

— Андрей, у вас замечательная собственная модель — кинематограф Звягинцева. Но существуют иные достойные модели. Почему вы говорите про хорошее или плохое кино достаточно категорично?

А.Звягинцев. Если я и говорю уничижительные вещи, то я имею в виду растиражированные модели, которые представлены в основном на телевидении. Сидят люди и быстро стряпают сюжеты: встретились, полюбили, есть препятствия. Придумали, что за препятствия, — всё, сюжет есть. Я смотрю это, если хватает сил, и понимаю, что люди потратили деньги, время, но ничего мне не сообщили, кроме того, что они беспомощны. У них нет отваги сделать что-то, что идет вразрез с общепринятым. Я хочу сказать, что можно знать и видеть многое, но делать только то, что считаешь нужным. Лично я не вижу смысла создавать «положительных» и «отрицательных» героев. Мне скучно работать с этими материями.

— Я бы хотел вернуться к «Елене». Мне кажется, что вы там жизнь всех героев раскрываете, а Катерины — нет. Только потрясающие диалоги — я не знаю, они сразу писались или нет, особенно хорош — в больнице с отцом. В сценарии изначально так мало внимания уделялось этому персонажу? Или по ходу корректировалось? Она очень интересная, и жаль, что ей так мало времени отводится в фильме.

А.Звягинцев. Я никогда не мерил это количеством эпизодов, но предполагал, что главная фигура у нас — Елена, вторая — Владимир, третья — Катерина. По сути — она в тройке главных героев фильма. В том числе и потому, что раскрывает себя в полной мере. Дело ведь не в количестве выходов на сцену. Я ду-

мал, когда мы дорабатывали сценарий, что, может быть, правильно будет заявить ее пространство, ее жизнь, ее интересы. Она тоже что-то смотрит, но не телевизор — в компьютере ее молодой человек смотрит документальный фильм, где Славой Жижек рассуждает о любви. Этот эпизод был снят. Если вы зайдете на мой сайт, там есть эпизоды, не вошедшие в фильм, в главе «Видео» (www.az-film.com). Возможно, Катерина там немного больше раскрывалась. И это тот самый — любимый мною эпизод — который я изъял из фильма, вернувшись после отдыха и посмотрев готовую картину более или менее объективно. Считаю, что мы правильно поступили, не показав ее мир со всей определенностью. Повторю, те редкие эпизоды, где мы наблюдаем Катерину, кажутся мне исчерпывающими и настолько объемно говорящими о ней, что большего и не нужно.

Признаться, мне и самому ее было мало, но исключительно по-человечески, что ли. В последний съемочный день Лядовой[2] — сцена у адвоката, — когда мы закончили, я объявляю: «Сегодня у Лены последний съемочный день», и, как заведено на съемочной площадке, вся группа ей аплодирует. А у меня такая тоска: «Как же хочется еще с ней поработать».

Однажды мой друг, фотограф, показал мне свои фотографии, штук тридцать, попросил меня отобрать лучшие, чтобы передать их кому-то. Я вертел их в руках, рассматривал и в какой-то момент понял, что нужно уметь отказываться даже от любимых вещей. Я говорю ему: «Если ты отдашь штук двадцать, будет не тот эффект. Выбери только пять и принеси их. Знай, что у тебя целый айсберг, что у тебя тридцать, а то и сто тридцать, но принеси только малую часть. Просто возьми и откажись». Должно оставаться ощущение: «А хочется еще».

Теперь по поводу реплик. Диалог Кати с отцом в больнице был написан Олегом целиком и сразу, но естественным образом корректировался в процессе. Когда ты уже давно сидишь в тексте, делаешь пробы, актеры приходят, начинают с этим текстом работать, ты вдруг понимаешь, что это вот, например, лишнее, а здесь, наоборот, чего-то недостает. Так, например, появились позже некоторые фразы в диалоге Владимира и Елены, когда он начинает сцену со слов: «Читал я твое письмо». Одна реплика, очень важная, на мой взгляд: «Пойми, пожалуйста, если бы речь шла, не дай бог, о здоровье мальчика, деньги завтра же лежали бы на столе» — эта реплика появилась позже, ее очень не хватало. Потому что очень уж сухая, жесткая была сцена. Для Елены армия — это ужас, там он точно попадет под пули. «Вся страна служит. Ну и что? Пусть тоже послужит», — мог бы ей возразить Владимир. Тут два взгляда на одно и то же: для нее это смерть, а для него нормальное положение вещей. Еще одна реплика просилась в диалог: «Скажи, ты не выкраиваешь там со своей карты деньги для них?» Фразы «Я живу с тобой, а не с твоими родственниками» или «Гедонизм — это эгоизм по-вашему» тоже родились в процессе актерских проб. Так живет текст. Ты входишь в эпизоды и понимаешь, чего где недостает, а где избыточно.

— Некоторые эпизоды мне кажутся двусмысленными: когда Владимир на машине въезжает в фитнес-клуб, дорогу переходят рабочие. Это символизирует, как мне показалось, черную кошку. Потом с ним случился инфаркт. Или это мостик к его внутренним переживаниям, как в случае с Еленой в электричке и лошадью? Почему именно в тот момент гастарбайтеры переходили перед его машиной дорогу? Те же самые рабочие в конце фильма беззаботно играют в футбол.

А.Звягинцев. Когда ты размышляешь над образом всего фильма или над какой-то отдельной его сценой, начинаешь постепенно встраивать придуманное в некую структуру. Рожденное, приснившееся, привидевшееся — что-то

[2] Елена Лядова — исполнительница роли Катерины. — *Прим. ред.*

такое, что откуда-то пришло к тебе, начинает отыскивать свое место в целом. Ты начинаешь все это примеривать, обустраивать, размышлять о том, необходима ли фильму та или иная «находка». Не было никаких гастарбайтеров в сценарии, это пришло из жизни. Гастарбайтеры в Молочном переулке, где мы снимали, действительно курсировали, мы их там увидели во время отбора натуры. Цитата из жизни. Они могли остановиться, пропустить его, но мне показалось правильным решение, когда он их пропускает. Вот только никаких символических смыслов вроде черной кошки. Я готов вырезать из

«Елена»

фильма этот эпизод, если вы пообещаете не рассматривать подобные вещи так «поэтично».

— В электричке, когда Елена туда заходит, женщина начинает что-то продавать. Зачем она нужна? Идет мимо, Елена отворачивается...

А.Звягинцев. Не отворачивается. Пересмотрите. Она как сидела, так и сидит.

— И еще один момент, когда выписывают из больницы Владимира, приходит медсестра и долго заправляет кровать, убирает за ним. Зачем это показывать? Это с ритмом произведения связано?

А.Звягинцев. Значит, гастарбайтеры, женщина в электричке, медсестра. Надо было в электричку гармониста запустить, сделать эпизод повеселее, спел бы какие-нибудь куплеты. Можно было бы сделать так, что в электричку никто не входит, наша Елена едет себе и едет. Можно было запустить женщину, продающую не журналы, а шариковые ручки. Так или иначе, это просто реальность, она такова. Это происходит каждый день во всех электричках. Это так же, как если бы вы у меня спросили, а зачем другие пассажиры за спиной

Елены сидят. Никаких особенных смыслов тут нет. Для съемок мы отыскали женщину, которая действительно ходит по электричкам, продает журналы.

С гастарбайтерами — так же, они тоже из жизни, никакого дополнительного смысла не несут, кроме, может быть, того, что это примета нашей сегодняшней реальности. Знак времени. И второй раз они появляются потому, что имеет смысл использовать деталь дважды, как рефрен — тогда она подчеркнута, начинает говорить.

О медсестре. Лично мне нравится наблюдать за человеком, который делает какое-то простое действие. И, потом, тут рождается тонкое состояние «прощания»: человек провел здесь несколько дней, и вдруг мы видим, как удаляются из этого пространства все детали, которые были связаны с ним. Место уже готово для нового. Или, например, может быть, медсестра — это «новая Елена». Какие-то такие смыслы для меня были важны здесь. К тому же, вы верно заметили, это и несущая в себе смысл пауза в повествовании, необходимая для некоего «воздуха» пауза.

Честно признаюсь, я никогда не формулирую эти вещи в процессе съемки. Чувствую, что в этом месте должна быть медсестра, которая убирает белье, а в электричке женщина с журналами, и всё. Это пришло из ниоткуда, втемяшилось мне в голову. Я сверяюсь со своим интуитивным, иррациональным, неосознанным ощущением, что здесь это необходимо. Никогда не формулирую, поэтому и сейчас испытываю некоторое затруднение.

— У вас в фильме звучит музыка Филипа Гласса, и мне интересно, знакомы ли вы с ним, работали ли вы с ним, он писал для вас музыку или вы просто купили права?

А.Звягинцев. Мы с ним не знакомы, хотя писали ему письмо в связи с тем, что нам нужно было получить права на использование его музыки. На что он ответил: «Зачем вам моя старая музыка? Давайте я напишу новую?» Такое предложение с его стороны обескуражило нас: Филип Гласс — наш великий современник. Предложить ему написать музыку, которая будет лучше, чем та, что он уже написал, как-то странно. Музыка, которая звучит в фильме, это третья часть его Симфонии № 3. Она настолько органично сплавлена с изображением, что даже лестное предложение Филипа Гласса сочинить новую нас просто напугало.

Сценарий был разбит на четырнадцать глав. Интродукция, потом второй эпизод — он назывался «Дорога Елены», далее, спустя несколько эпизодов, шел кусок «Дорога Владимира», и в финальной части «Вторая дорога Елены»... Я знал заранее, что в этих местах фильма должна звучать музыка, потому что это будут длинные проезды. Мне казалось правильным долго наблюдать за тем, как Елена движется в направлении своей «родины». Длинный трудный путь. Есть мнение: если ты просидел с человеком пятнадцать минут, а у тебя ощущение, что прошло два часа, считай, что это напрасное мучение, что время убито впустую; и, напротив, если просидел два часа, а ощущение, что только начали разговаривать, то это то, что имело смысл. Время сжимается.

Именно так и действует музыка: она берет пространство четырехминутного эпизода — «Дорога Елены» — и превращает его в минуту или в несколько десятков секунд. Мне нужно было долго наблюдать за Еленой, так же долго за Владимиром, но для того чтобы сжать это пространство искусственным способом, здесь должна была звучать музыка. Она склеена, смонтирована из разных элементов. Например, в третий раз, когда мы находимся у адвоката, впервые звучат инструменты, которые не звучали в первых двух вариантах исполнения этой музыки. Это на самом деле продолжение идеи самого Филипа Гласса. Как вы знаете, он композитор-минималист, а минимализм как раз и опирается на повторяемость тем и отсутствие «разнообразия». Как колесо. Движение и его монотонность. И только в четвертый раз, когда эта музыка звучит уже на титрах, тема развернута полностью.

Я сделал для себя открытие, когда еще смотрел «Затмение» Антониони, эпизод, когда героиня Моники Витти приглашает к себе героя Алена Делона, они входят в ее комнату, и там такая мизансцена: кровать, мужчина и женщина — больше нет ничего. И я тогда понял: достаточно поместить в одно пространство женщину, мужчину и постель — сразу начинает возникать напряжение. Такое ощущение, что висящий в воздухе смысл будет немедленно реализовываться. Есть некие архетипические образы, которые работают сами по себе. В «Елене» до исхода первого часа повествования ничто не сообщает зрителю о том, что здесь случится что-то страшное. Мы просто следим за жизнью этих людей, но почему-то уже в самом начале фильма, во время незначительного эпизода испытываем чувство, похожее на предвестье беды. Так работает музыка. Мы написали Глассу благодарственное письмо, сказали, что музыка из его симфонии нам идеально подходит и мы были бы счастливы, если бы он согласился поработать с нами над следующим проектом.

Но, сказать по совести, моя мечта — снять фильм вообще без музыки. Как это умели делать Брессон или Эрик Ромер. Это высший пилотаж, и пока мне это не удавалось.

— Каждый человек, работая над глобальными проектами, открывает свои внутренние личностные темы и отвечает на свои вопросы. Скажите, Андрей, что для вас фильм «Елена» в этом смысле?

А.Звягинцев. Не могу разговаривать формулами, которые я когда-нибудь открыл и ношу в кармане. Отталкиваюсь от ситуации в конкретный момент и импульсивно на него реагирую. Я даже говорил, что работа с прессой является для меня очень полезной, потому что иногда наконец-то выражаешь то, что не было сформулировано за ненадобностью. Чаще всего эти ответы напускают туману и, при всей твоей — автора — искренности, являются лишь защитой. Я сторонник того, чтобы формулировки из себя насильственно не исторгать. Не всегда можно облечь в слова тот смысл, который скрывается в фильме и для тебя важен.

Я помню, как британский продюсер Оливер Данги, когда прочел сценарий, написал мне письмо: «Ребята, не понимаю вас: я вам предлагаю семь миллионов, а вы мне шлете историю на два с половиной. Хороший сценарий, но давайте его отложим, может, в будущем сделаем». Он предлагал этот проект четверым режиссерам: северному американцу, южному, европейцу (почему-то меня счел за европейца) и азиату. «Четыре всадника Апокалипсиса». Второго февраля 2009 года он сделал предложение, уже в конце марта сценарий был готов, а в начале апреля он перевел его на английский. Так вот, когда эта история родилась, мне было совершенно ясно, что никакие семь миллионов нам не нужны и не нужно нам сочинять что-то новое, потому что у нас в руках сокровище. Ответил я на ваш вопрос или нет, не знаю.

— Скажите, а где вы снимали квартиры ваших героев? Этот богатый интерьер и квартиру в Бирюлеве вы арендовали на месте?

А.Звягинцев. Оба пространства — квартиры Сергея и Владимира — это декорации. Балкон, на котором стоит Сережа у себя дома и курит, — тоже декорация. Это снято не в самом Бирюлеве. И первый предрассветный план фильма, с вороной — все это декорации, солнце восходит в павильоне по команде «начали».

— У вас ничего лишнего не бросается в глаза. Семья Сергея — там еще есть живость, но пространство могло бы быть более хаотичным, однако даже там все структурировано.

А.Звягинцев. Мне кажется, все, что есть в кадре, должно быть тщательно взвешено и продумано. Это мой способ работы. С этим можно не соглашаться.

— Вы говорите, что вносили изменения в сценарий по ходу съемок. Может быть, стоило подождать? Мне кажется, что это страшный поступок, когда финала еще нет, а ты уже запустился.

А.Звягинцев. Я не говорил, что мы вносили изменения по ходу съемок. Запуск подготовительного периода состоялся за семь месяцев до первого съемочного дня. Мы запустились, потому что я был абсолютно убежден, что верные решения за это время обязательно придут. В крайнем случае, у нас всегда был вариант закончить на лестничной площадке. Были и другие финалы. Например, такой: Елена ставит свечку за упокой, выходит из храма наружу, вечереет, мы остаемся у входа, видим священника, который идет ей навстречу от своего автомобиля, отвечая кому-то по мобильному телефону: «Слушаю тебя, душа моя», мы следуем за священником, входим с ним в храм, остаемся внутри, там служка гасит свечки, какая-то бабка все разбирает, выключает свет, вскоре все уходят, замыкают двери, а мы остаемся в темном пустом храме, только мерцает иконостас, и в абсолютной тишине долго глядим в эту пугающую темноту. И такой был вариант концовки.

— Когда фильм закончен или почти закончен, было ли такое, что открылись какие-то смыслы, которые вы раньше не замечали? Или, наоборот, исчезло то, что вы хотели вложить?

А.Звягинцев. Родители не знают, кто родится: сын или дочь. Так и тут — всегда есть неизбежные потери, как непременно случаются и приобретения. И часто осознаешь это только после того, как увидел эталонную копию на экране. Фильм назван «Елена». Она — центр всего. Она практически постоянно в кадре. Именно с ней происходят важные события. Как же можно на это не обратить внимание? Обсуждая фильм, почти все критики или журналисты говорили об одном: как здорово, что вы занялись социальными проблемами. Это вызывает у меня удивление, хотя, по сути, это лишь вопрос интерпретации. В сотый раз повторю: фильм рождается в голове смотрящего. Там все и обретается, все смыслы и подтексты, дополнительные нюансы.

Есть такой китайский ребус: в пустой комнате — яблоко перед зеркалом. Сколько яблок в комнате? Хочется сказать: два. Хочется сказать: одно. Но никому в голову не приходит сказать: ни одного. Потому что нет того, кто на это смотрит.

Еще есть фраза, которая мне нравится: «Не только мы смотрим фильмы, но и фильмы смотрят нас». Или как сказал Оскар Уайльд: «Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь». Может случиться, что, выражая суждение об увиденном, мы лишь транслируем свое собственное богатство или свою нищету. И потому увиденное имеет отдаленное отношение к объективным картинам мира. Никто не может сказать, что фильм означает именно это, а не что-то другое. Поэтому все смыслы, которые проявляются сверх представленного, помимо, «контрабандой», — это лишь счастливое приобретение. Потому что цель — предложить человеку думать, видеть и понимать.

БЕЛА ТАРР:

«Кинематографист — несчастливая профессия»

МАСТЕР-КЛАСС РЕЖИССЕРА

Бела Тарр на съемках фильма «Туринская лошадь»

Вопрос. Почему «Туринская лошадь» ваш последний фильм? Это вопрос, который мы все себе задаем.

Бела Тарр (*смеется*). У вас что, нет Интернета?! Я отвечу, но, клянусь, в последний раз! Вы знаете, что я кое-чем занимался в течение последних тридцати четырех лет: начал в двадцать два, а сейчас чувствую, что круг замкнулся. В определенный момент нужно остановиться. Когда вы посмотрите фильм, то сами поймете, почему. Если бы я пошел дальше, это было бы копированием самого себя, созданием чего-либо для денег. Кинематографист — несчастливая профессия, и я никогда не хотел заниматься лишь ей одной, вечно сомневался, каждый фильм был, как брошенный вызов, я сам выбрал этот путь и добровольно должен его закончить.

Вопрос. Я спросил об этом еще и потому, что главной темой многих предыдущих ваших фильмов были разрушение мира, апокалипсис (как в «Сатанинском танго») либо конец отношений, любви. До какого момента можно представлять в кино конец света? Как он мог бы выглядеть в следующем фильме?

Бела Тарр. Я не помню ни одного своего фильма, который рассказывал бы о конце света. Я лишь показываю вам реальность: как протекает жизнь, какие существуют отношения между людьми. С личной точки зрения, которая на самом деле не только моя, ведь я работаю с огромным количеством людей. Нельзя сделать фильм в одиночку. Возможно, «Туринская лошадь» касается названных вами тем в некоторой степени, но в целом это не апокалипсиче-

ская картина. Знаете, что такое апокалипсис? Это огромное ТВ-шоу, где происходит бесконечное количество событий. Мой же фильм рассказывает о человеческой слабости. И все предыдущие изображали людей уродливых и убогих, которые никогда бы не попали на обложку глянцевого журнала.

Вопрос. Если мы вплотную подступили к лейтмотиву существования, как вы разрабатываете эту проблематику с точки зрения сценографии? Расскажите о проблеме выбора места съемки? В ваших фильмах они удивительные. Вы сохраняете первородный вид или что-то меняете? Какие существуют критерии выбора пространства, в котором будет сниматься фильм?

Бела Тарр. Это всегда зависит и от фильма, и от места. Как известно, любое пространство обладает собственным лицом, как и герои фильма, и оно должно отражать черты их характеров. Иногда, как, например, в нашем последнем фильме, я не искал специальное место, но лишь увидел долину. Затем мы решили, что здесь должен быть дом, где происходит основная история. Фильм — это всегда акт творения, мы вечно создаем что-то искусственно. Когда вы входите в помещение, где находится камера, ее присутствие априори меняет ситуацию. И главный вопрос: где камера? Что вы хотите показать? Например, объектив сейчас направлен на меня (*указывает на камеру, снимающую мастер-класс*), но, возможно, будет гораздо интереснее, если я поставлю камеру сюда (*указывает за спину*) и покажу вас (*указывает на зрительный зал*). Возможно, кто-то слушающий гораздо интереснее выступающего или действующего. То же самое можно сказать и об остальных элементах фильма — о музыке, об актерском составе и множестве моментов кинопроизводства. Например, «Проклятие», действие которого происходит в одном и том же месте, мы снимали в шести или восьми разных городах. Все всегда сводится к одному простому вопросу: что вы хотите показать?

Вопрос. Судя по вашим фильмам, многое вы часто черпаете из естественных декораций, обогащая тем самым историю и характеры. А в «Туринской лошади» или «Человеке из Лондона» пространства весьма абстрактны. Так ли это?

Бела Тарр. Определенно нет. Я не собирался делать некую трилогию, потому что все мои картины — это одна линия или вектор, выходящий из одной точки и двигающийся к своему концу. Сначала вы встречаете некую проблему, потом ищете язык для ее выражения. И всё.

Вопрос. Вектор и подвижность. Невозможно не отметить специфическое движение камеры в ваших фильмах. Это движение безостановочно кружащейся вокруг актеров пчелы несколько отличается от привычного, когда камера статична, а перемещаются герои. Как вы добиваетесь подобного эффекта? И для чего создаете подобную «хореографию»?

Бела Тарр. Камера не всегда крутится вокруг героев, существуют и другие стили движения. Когда я начал карьеру режиссера, мне не хотелось снимать кино, полное статичных изображений, подобное тому, что я видел на экране: история была фальшивая, персонажи фальшивые, стиль съемки отвратительный. Я поставил перед собой амбициозную задачу — снимать совершенно другие фильмы, изображать реальность. Я работал с непрофессиональными актерами, мы взяли 16-*мм* ручную камеру и потихоньку начали снимать то, о чем были эти фильмы, — само движение. Затем я начал понимать, что проблематика фильмов не сводится к одной лишь «социалке». Проблемы глубже. И шаг за шагом, фильм за фильмом я пришел к пониманию: дерьмо имеет не только онтологическую природу, но и космическую, вселенскую. (*Смех в зале.*) Я действительно пытаюсь вам объяснить! Тогда и возникла потребность в поиске новых средств выражения. Так мы пришли к более глубокомысленному стилю съемки, где все замедляется, где важно обращать внимание на множество нюансов, таких как время, природа, животные... Вы постоянно испытываете ощущение нехватки чего-то, а хочется показать абсолютное движение жизни либо приблизиться к ее пониманию. Поэтому стиль моей камеры менялся, менялся, менялся... Фильм за фильмом. Точнее, продвигался!

Вопрос. Как выглядит ваш творческий процесс? Насколько я понимаю, это не классическое развитие от замысла через написание сценария с дальнейшим поиском актеров и последующим — места для съемок. Было ли так всегда или что-то менялось со временем? Было ли так уже в годы Bela Balazs Studio и так называемых «документальных игровых фильмов»?

Бела Тарр. Это всегда уникальный, неповторимый процесс, к тому же непрерывный: завершение одного фильма служит началом создания следующего. Я постоянно стремился экспериментировать. С другой стороны, возвра-

«Люди из панельного дома»

«Проклятие»

щение к старому материалу со временем бывает полезно. Однажды со мной приключилась такая история: я прочитал роман Ласло[1] — а он очень хороший писатель — «Меланхолия сопротивления» и заявил ему: «Великолепно! Но, бьюсь об заклад, я никогда не сниму фильм по этой книге». Три года спустя я оказался в Берлине, где работал с одним начинающим режиссером, она проводила кастинг, на который пришел молодой актер. И это был Ларс Рудольф. Мне хватило одного взгляда на него, сидящего в углу. Придя домой, я с порога заявил Агнес[2]: «Похоже, я нашел самобытного актера для роли Валушки!»[3] Именно личностная харизма Рудольфа, даже его поза, то, как он сидел в углу, подтолкнули меня к съемкам. Каждый фильм вырастает из разных обстоятельств. Для «Сатанинского танго» это были новеллы, которые мне очень понравились. Прочитав, я в тот же момент решил: «Мы должны это сделать!» Конечно, не буквально экранизировать прозу, текст лишь вдохновляет на фильм. Не забывайте: у литературного текста один язык, у кинематографического — другой. Между ними нет связи. Вы должны найти собственный путь.

Вопрос. Что именно привлекает вас в книгах Ласло Краснахоркаи? Сюжетные коллизии? Или эстетика, стиль, как вы заметили, невозможный для прямого использования в тексте сценария?

Бела Тарр. Важны сходные взгляды на жизнь. Знаете, когда мы вместе работаем и беседуем, это не дискуссии об искусстве, мы можем просто наблюдать, что происходит за соседним столом, как сидящие там проводят досуг... Когда между сценаристом и режиссером подобное единение, вместе работается легко. Я в самом деле счастливчик: у меня есть Ласло, Агнес и Михай Виг, мой композитор. Вы видите этот черный цвет (*показывает на скатерть на столе*), а если для вас это очевидно, вы же не станете спорить по этому поводу! К счастью, разница между ними существует. Ласло, например, не любит приходить на сами съемки, потому что для него они не относятся к высокой культуре, а вот Виг кардинально иного мнения.

Вопрос. Считаете ли вы, что достигли той самой реальности, изображать ко-

---

[1] Ласко Краснахоркаи — венгерский писатель, сценарист четырех фильмов Белы Тарра. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] Агнес Храницки — режиссер, монтажер, художник. Жена Белы Тарра.

[3] Янош Валушка — главный герой фильма «Гармонии Веркмейстера».

торую так стремились в начале своей карьеры? Как при помощи такого имитатора, каким является кино как вид искусства, можно достигнуть жизненной правды?

Бела Тарр. Все сотворено. Снимая, я вижу рамку кадра, при этом мой взгляд совпадает с направлением камеры. Уже одно это положение не позволяет создавать что-то один к одному. Дилемма всегда в том, как я показываю что-либо. Простой пример из собственного опыта: в течение последних тридцати четырех лет я постоянно рассуждал о человеческом достоинстве, исполь-

«Сатанинское танго»»

«Гармонии Веркмейстера»

зуя для этого различные средства, но для того чтобы показать вам не реальность как она есть, а то, как я и моя творческая группа ее понимаем. И сегодня у меня нет незыблемой уверенности в том, что я декларирую, все предыдущие годы я лишь пытался прийти к пониманию.

Вопрос. Считаете ли вы, что существует какая-то универсальная фундаментальная реальность? Или все относительно?

Бела Тарр (*разводит руками*). Этот вопрос не имеет однозначного ответа. Как опытный режиссер могу сказать только одно: если рассматривать все разноликое множество авторов с различным культурным бэкграундом, историческим прошлым, съемочным бюджетом, невозможно не отметить, что все снимают об одной реальности, но в каждом отдельном случае мы видим разные фильмы. Поэтому как я могу ответить на ваш вопрос?

Реплика. Я понимаю. Но люди часто спорят о некоей общей реальности и лишь о различных точках зрения на нее.

Бела Тарр. Когда вы что-то создаете, вы к этому прикасаетесь и материал приобретает некую форму. И с этого момента перестает быть универсальной реальностью.

Вопрос. Ваши фильмы трудны для зрительского восприятия и понимания. В самом начале нашей встречи вы даже были удивлены теми апокалипсическими трактовками, которые возникают у тех, кто их смотрит. Оставляете ли вы для зрителя место для собственной интерпретации или рассчитываете, что публика все-таки поймет основной смысл?

Бела Тарр. Не забывайте: мы снимаем фильмы для вас! И лишь пытаемся представить, как сами видим наш мир и его проблемы, отношения между людьми и все остальные важные вещи. И всегда с огромной надеждой ждем, что вы поверите увиденному. И прислушаетесь к собственному сердцу. Этого более чем достаточно! Если вы не будете слишком много размышлять, а лишь всматриваться в то, что вам показывают, поверьте: все сами поймете. Безусловно, у вас есть право, во-первых, выйти из зала, во-вторых, иметь множество различных интерпретаций. Конечно, мы даем вам некоторую свободу, но... не слишком большую. (*Смех в зале.*)

Вопрос. Почему вы стали режиссером?

Бела Тарр. Я не хотел быть режиссером. И я до сих пор не чувствую, что им являюсь. Как я уже не раз говорил, в двадцать два я решил изменить мир. Вот

моя основная работа! Становясь старше, я начал понимать, что мне это не под силу. Возможно, мне немного удалось изменить киноязык. Или ваше мировоззрение. И если это удалось, я доволен. Расскажу вам, как именно я стал режиссером. У меня был друг, мой ровесник, он из пролетарской семьи. Вместе с женой и маленькой дочкой они нелегально жили в квартире в одном из рабочих кварталов. Пришедшая однажды полиция должна была выгнать их оттуда. У меня была 8-*мм* камера, и, взяв ее с собой, я хотел показать, как полиция нападает на маленькую девочку, мать и всю семью. Стражи порядка, ра-

«Человек из Лондона»

«Туринская лошадь»

зумеется, не позволили мне снимать, забрали в участок, но вскоре выпустили. И тогда я решил, что, если невозможно зафиксировать это событие документальным способом, я обязан сделать игровую картину. Так появился мой первый фильм. Если бы полиция тогда позволила мне снимать, уверен, что никогда не стал бы режиссером.

Вопрос. Не будете ли вы ощущать угрызения совести, перестав делать фильмы, которые пытались объяснить зрителю мироустройство, прекратив, таким образом, исполнять свою миссию?

Бела Тарр (*обращаясь к автору вопроса*). Вам нужно снимать кино! И самому решать эти проблемы. Знаете, как я рассматриваю собственную жизнь? Как попытку защитить молодых — и не очень — режиссеров, у которых нет собственного пространства в этой огромной индустрии, потому что по-прежнему верю, что кинематограф — седьмое искусство, а не часть шоу-бизнеса. Я пытаюсь работать как продюсер, делать что-то другое. И это очень приятная и важная работа — помогать тем, кто полон энергии, быть с ним в контакте. Мне нравится быть наставником, хотя это нельзя назвать настоящим обучением, потому что как я могу учить, будучи сам исполнен сомнений?! Наиважнейшим для меня при съемках фильма является непреходящее ощущение другого человека. В работе нужно со всеми познакомиться — от оператора до последнего помощника на площадке, — без устали следя за тем, какими глазами они смотрят на экран. Тогда я безошибочно чувствую, находится ли группа в самой истории или за ее пределами. Если они вовне, фильм не получится. Если они внутри истории, вы чувствуете их личности, не характеры персонажей, не фабулу, а людей, какие они есть. Вот за что я люблю кинематограф.

Вопрос. Вы сравнили телевидение с апокалипсисом. Вы снимаете смелые фильмы, борющиеся как с апокалипсисом, так и с шоу-бизнесом. Однако большинство людей продолжают смотреть телевизор, а лишь меньшинство — ваши шедевры. Задумывались ли вы над этой проблемой?

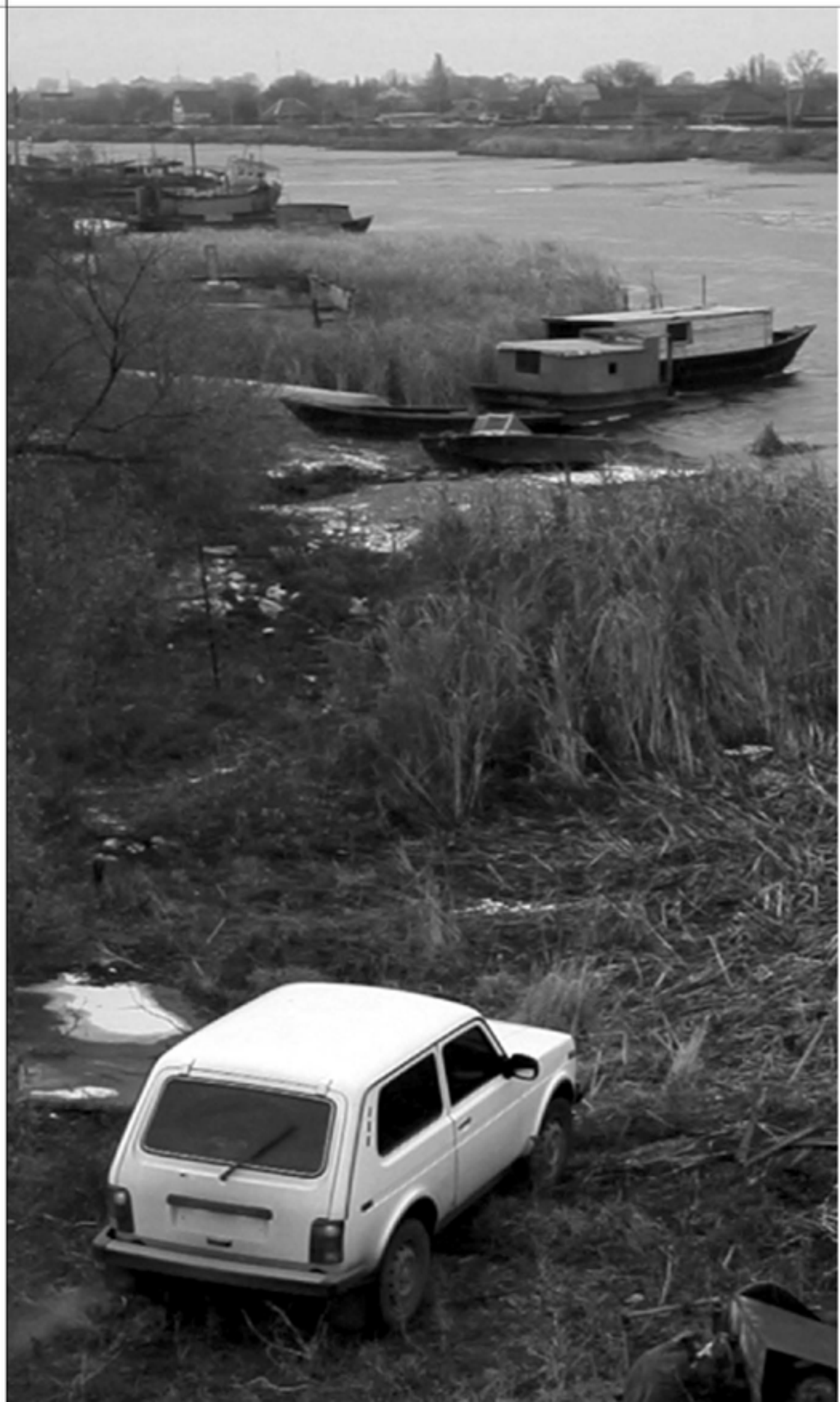
Бела Тарр. Конечно, я много размышлял об этом. Но что я могу сделать? Если кто-то хочет только денег или хочет быть проституткой, у них есть такая возможность. Однако, к счастью, в нашей профессии много интересных авторов и происходит столько важных событий. В своем творчестве я никогда не шел на компромисс, у меня просто не было для этого поводов. Ведь чем, в действитель-

ности, можно соблазнить? Сначала воспользуемся, а потом будем раскаиваться.
Вопрос. Ваш взгляд на человеческое сообщество — это взгляд оптимиста или пессимиста?
Бела Тарр. Знаете, что сделал бы в моем случае пессимист? Пошел бы и повесился. Вставая в четыре часа утра, я приезжаю на съемочную площадку еще до рассвета и жду, когда встанет солнце. Дождь, холод, ветер... Как после этого я должен ответить на вопрос, кто я сам: пессимист или оптимист?
Вопрос. Мой вопрос касается ваших соавторов. В ваших фильмах режиссура замечательно сочетается с музыкой и звуком. А как вы работаете с оператором? Как вы делитесь с ним идеями, вдохновляющими вас? И как он их реализует?
Бела Тарр. Я очень самокритичный режиссер. И я слежу за всем процессом — от первого снятого кадра до самого конца. Мы должны снимать фильм в четких временны́х и бюджетных рамках. У нас не бывает права на импровизацию. Это абсолютно очевидно в момент поиска места для съемок, я провожу некоторое время в этом месте, а затем звоню моей группе и приглашаю всех туда. И затем мы просто снимаем. Я лишь объясняю оператору, что он должен снять. И вообще, что должен делать каждый у меня на съемках. Так это все выглядит за кадром. И еще одна важная вещь: когда мы говорим о мироустройстве, не о кино, я стараюсь не болтать лишнего. Например, мы идем вместе в бар, наблюдаем за людьми и одинаково смотрим на одни и те же вещи. Слова не нужны. Дальше следует одна лишь практика.
Вопрос. Смотрите ли вы современное кино? Если да, какой последний фильм принес вам чувство удовлетворения?
Бела Тарр. Разумеется, каждый режиссер обладает собственной индивидуальностью. Но по-настоящему я ценю фильм, когда вижу личность режиссера на экране, его собственный стиль, киноязык. Достаточно взглянуть на отдельный кадр Феллини, как вы моментально узнаете его работу.
Вопрос. И часто такое случается?
Бела Тарр. Одно имя я вам уже назвал. Что касается сегодняшнего кино, такое происходит реже. Я современник таких режиссеров, как Джим Джармуш, Атом Эгоян, Гас Ван Сент, Александр Сокуров. Мы вместе развивались, ездили на одни и те же фестивали, общались. Конечно, я смотрел их фильмы, потому что они мне интересны. Но больше я вам ничего не скажу — терпеть не могу обсуждать работу коллег!
Вопрос. Что значит быть настоящим автором? Что нужно, чтобы снимать авторское кино? На протяжении всего своего творчества вы обращались к человеку и к эволюции характеров, вводя в свои картины метафизические элементы. Как бы вы охарактеризовали собственный авторский стиль?
Бела Тарр. Вернемся к этому разговору после просмотра «Туринской лошади». Вы многое обо мне поймете. Фильм — это фильм, а литература остается литературой, но все художественные элементы авторского стиля, например аллегория, метафора, символ, пришли в кино из литературы. Фильм же конкретен. Писатель может написать несколько красочных страниц об этой бутылке (*берет в руки пластмассовую бутылку со стола*) так, что каждый убедится, что она и в самом деле прекрасна. А я несчастный режиссер, у меня есть только чертов объектив камеры, холодный и... объективный, как следует из названия, и все, что в моих силах, — это снять эту уродливую пластиковую бутылку! А знаете, что такое настоящее искусство? Обнаружить связь между мной и этой бутылкой и выразить эти отношения. Но это никак не связано с литературой и метафорикой. Никогда не применяйте это слово по отношению к кино!

Вроцлав. Международный кинофестиваль
«Эра. Новые горизонты», 2011

Перевод с английского и польского Дины Назаровой

Ч Т Е Н И Е



ЭЛЛА МАНЖЕЕВА

Чайки

Раннее утро. Воздух в легкой белой дымке. Узкий туннель из плотно растущего камыша, покрытого инеем. Байда плывет по каналу. Постепенно становится слышен шум лодочного мотора. Скорость увеличивается. Ветер уносит голоса невидимых рыбаков. Туннель заканчивается. Байда выходит в открытое море.

Эльза собирает вещи в дорожную сумку. В каждом ее движении ощущается тревога. Она торопится. Внутренняя дрожь и учащенное дыхание отражаются на пальцах рук, на губах, в моргании ресниц.

Она идет по пустынной улице. Вдалеке появляются две фигуры. Эльза нервничает. Фигуры приближаются. Мимо проходят две женщины, здороваются, кивая. Одна оборачивается, на ходу смотрит вслед удаляющейся Эльзе. Что-то шепчет своей подруге, опять оборачивается. Эльза чувствует все спиной, ускоряет шаг.

Трасса. Эльза с сумками стоит на остановке. За ее спиной — покрытая тонким слоем снега степь, которая выглядит тоскливой и серой. Одинокие столбы электропроводов уходят в бесконечность. Редко проезжают машины. Ее маленький силуэт почти не двигается. Впечатление, что он застыл от утомительного ожидания. Через некоторое время появляется «Газель». Эльза поднимает руку. «Газель» останавливается, загородив собой Эльзу.

Водитель «Газели» смотрит в зеркало. В отражении Эльза стоит, опустив голову. Водитель жмет на газ, машина издает характерный звук, дым из выхлопной трубы обволакивает пространство. Эльза поднимает голову, смотрит на водителя и жестом отказывается. Водитель недоволен, переключает скорость.

«Газель» отъезжает. Эльза остается на остановке.

Вечер. За окном темно. На кухне Джига с аппетитом ест мясо, умело разделывает обглоданные кости по суставам с помощью маленького ножа. Что-то высасывает, грызет. Обглодав, бросает в тарелку и берет следующий кусок.

— Чё делала? — грубо спрашивает Джига.

— Ничего... К матери ходила. — Эльза наливает из стоящей на плите кастрюли белый чай себе в чашку. — Гилянка замуж выходит. Мать кредит хочет брать.

Она садится за стол, насыпает в чай сахар, мешает. Пьет.

— Кто такой?

Эльза молчит, будто не слышала вопроса. Джига продолжает есть.

— Беременна? — спрашивает Джига.

— Нет, — сухо отвечает Эльза через значительную паузу, пытаясь не смотреть на него.

Джига бросает в тарелку последнюю кость, вытирает полотенцем жирные руки, ковыряет в зубах, пытаясь достать остатки мяса.

— Чай налей.

Эльза ставит перед ним зубочистки. Встает, наливает чай, ставит перед ним пиалу. Она смотрит в окно. За окном темно, в доме напротив горят гирлянды.

Холодный порывистый ветер качает голые тополя. Эльза выходит из дома во двор. В руках у нее тазик с вещами. Она ставит тазик на землю. От вещей идет легкий пар. Покрасневшими от холода руками, она развешивает белье, в основном мужские вещи. Берет пустой таз. Уходит. Сильный ветер развевает вещи.

Небольшая торговая площадь. Тихая суета выходного дня. Вокруг много разных магазинчиков. Слякоть. Люди с авоськами. Легковая машина медленно пересекает площадь, заставляя людей расступиться.

Эльза заходит в небольшой продуктовый магазин. Висящий на двери китайский колокольчик издает приятный звук. Витрины украшены новогодней мишурой.

— ...Да ходила вчера. Ага. Блин, сказала, что венец безбрачия, снимать надо, — доносится голос продавщицы из подсобки.

Эльза ждет ее, рассматривая витрины.

Продавщица входит в зал.

— Сходи. Ну там нет, кто сколько даст. Писят рублей положи нормально. Щас подожди. Ага...

Она продолжает говорить по телефону, смотрит на Эльзу вопросительно.

— Две буханки хлеба, — просит Эльза.

Продавщица продолжает разговаривать:

— Она на песках живет. Знаешь, где Больжик, в двухэтажке. Тетя Роза. Данарка обряд сделала... — Берет хлеб, кладет на прилавок. — Даааааа, еще говорят, Саглара есть на буграх... ходила? — Берет деньги, кидает сдачу в грязное блюдце. — И чё? Слушай, Чимидик машину взял, слышала?

Эльза кладет в пакет хлеб и выходит.

— С наступающим! — кричит продавщица вслед Эльзе.

Колокольчик издает приятный звук.

У высокого забора из сайдинга стоит белая «Нива». Доносится лай собаки на чужака. Из двери появляются Джига и Хасик. Они заканчивают разговор, бьют по рукам. Джига садится в машину и уезжает. Хасик в одной майке, ежась от холода, спешно скрывается за калиткой забора. Собака замолкает.

Доносятся звуки одинокой домбры. На черной лестнице музыкальной школы курят три женщины. Дверь на улицу чуть приоткрыта. Все пытаются пускать дым именно в эту приоткрытую дверь.

— Двадцать шестого концерт. Инна Бадмаевна сейчас сказала, — говорит тучная женщина-завуч.

— Да? А чё так рано? — спрашивает другая.

— Двадцать восьмого траур же. Депортация, — поясняет завуч.

— Аааааа.

— Точно, — поддерживает самая молодая.

Входит Эльза.

— Привет. Здравствуйте.

Достает из рукава пачку сигарет. Закуривает.

— Эльза Сикумбаевна, ну что, Санжиев будет играть на концерте двадцать шестого? — спрашивает завуч.

— Да он не занимается вообще. Не хочу я. У него только этюд готов, — отвечает Эльза.

— Ну а этот... «Менуэт»? — не отпускает завуч. Начинает напевать: — Тратарататам пам пам па парапам.

— Боккерини, — подсказывает ей другая.

— Да. Он же месяц назад сдавал на академическом. Хорошо звучало. Вспомните. А то одни народники, разбавить надо. Инна Бадмаевна спрашивала, — говорит завуч, делая многозначительный акцент на последней фразе.

— Хорошо. Раз Инна Бадмаевна спрашивала, — с сарказмом соглашается Эльза.

Учителя переглядываются. Все стоят молча, курят. Эльза стряхивает в банку пепел.

Тучная женщина аккуратно тушит в банке окурок. Уходит. За ней следом

уходит женщина средних лет. В курилке остаются Эльза и молодая.

— Эльза, не займешь мне сто рублей до зарплаты?

Эльза затягивается, спокойно кивает головой в знак согласия.

Белая «Нива» подъезжает к музыкальной школе. Эльза выбегает из школы, садится в машину на переднее сиденье.

Джига трогается, бросает взгляд на Эльзу. Эльза жует жвачку.

— Курила?

— Нет.

Эльза с вызовом, пристально смотрит на мужа.

Джига глядит на дорогу, не обращает внимания на ее выпад.

— Смотри у меня, — говорит он строго.

Эльза демонстративно выпускает воздух с видом — достал. Едут молча. Джига смотрит на дорогу.

— Мать не будет брать кредит. С Хасиком поговорил, он байду свою даст... под процент. Грузонемся пополам с Баатром.

Эльза все это время молчит, смотрит на дорогу, жует все активнее. Потом говорит:

— Ой, делайте что хотите!

Джига останавливается у продуктового магазина. Берет бумажник. Выходит. Эльза ждет его в машине. Джига заходит в магазин. Она выбрасывает в окно жвачку. Через некоторое время Джига выходит с бутылкой водки в руках. Садится в машину, протягивает Эльзе бутылку, типа — держи. Эльза не берет ее в руки. Он кладет бутылку ей на колени. Эльза с презрением смотрит то на бутылку, то на мужа.

— Зачем?

— Щас Баатр подъедет, обсудить надо. Есть дома чё пожрать?

Машина трогается.

У дома Джиги стоит заведенная «Приора». Водитель сидит за рулем, курит. Баатр — напарник Джиги — стоит у калитки, зовет Джигу. Во дворе, срываясь с цепи, лает собака.

— Джига... Джига! — кричит Баатр, сделав из ладоней рупор.

Подъезжает белая «Нива».

На кухне Эльза режет колбасу. За столом сидят Джига, Баатр и его друг. Эльза ставит тарелку с колбасой на стол. Присоединяется к ним. На столе три полные рюмки, тарелка с жареной холодной рыбой и хлеб.

— А чё с погранцами? — спрашивает Баатр.

— Нормально. Хасик договорился.

— Блин, жена у него такая нормальная. Я зашел. Она поляну накрыла, все как надо, и ушла к себе.

Эльза демонстративно встает из-за стола и выходит из кухни. Баатру неудобно за сказанное, виноватым взглядом смотрит вслед Эльзе. Джига нарочито не реагирует. Разливает водку в рюмки.

— Держи, — сухо говорит Джига.

Берет свою рюмку, проглатывает одним глотком. Резко ставит пустую рюмку на стол. Закусывает куском колбасы.

В кабинете двое ментов допрашивают Хасика. Один мент, активный, ходит по кабинету, другой будто ни при чем, сидит за компьютером, играет в пасьянс.

— Хасик, да чё ты мажешься?! Тебя полгода вели. Мобила на прослушке. Чё ты в отказ идешь? Еще раз запись поставить? — громко давит мент.

— Хорош, на. Ничё не было, на, — оправдывается Хасик.

Он сидит на стуле весь красный.

— Ну как не было? Статья 228, от четырех до восьми лет. Это уже сбыт, Хасик. Давай, пиши чистосердечное признание, по минимуму получишь, — еще больше заводится мент.

— Бля, подожди, на. Дай позвонить, — просит Хасик.

— Звони, звони. Любой адвокат тебе скажет то же самое, — с напускным безразличием говорит мент.

Хасик звонит по мобильному, долго ждет ответа, на другом конце не отвечают. Набирает еще раз. Абонент недоступен.

— Ну чё?

Мент закуривает сигарету.

— Давай договоримся, на, — Хасик хватается за голову, трет лоб.

Мент за компьютером отвлекается. Закуривает сигарету. С ухмылкой смотрит на Хасика.

— Ну давай, попробуем. А чё там слышно? Кто-то на рыбалку собирается?

— Бля, я откуда знаю, на.

— Ну если не знаешь, 228-я. А то начальство жалуется, что мы плохо работаем. Год закрыть надо красиво.

Хасик сидит с опущенной головой.

Степь. Чабанская точка. В открытом загоне толпятся бараны. Джига с братом Уланом стоят у загона. Джига в шутку толкает Улана. Они начинают бороться. Джига нападает, Улан все больше обороняется. Они абсолютно разные. Джига — резкий, азартный, крепкого телосложения. Улан — стройный, мягкий. Романтик. Джига поднимает его, обхватив за пояс двумя руками. Улан бьет его по плечу в знак поражения. Они смеются. Подходит чабан.

— Вчера пометили. Со шпагатом, видишь? Нормально, килограмм двадцать пять.

— Да ладно! Давай, братишка, — толкает Улана Джига.

Улан улыбается, перелезает через ограду. Заходит в стадо. Бараны разбегаются.

— За ногу, за ногу хватай! Шерсть не трогай, потом синяки на мясе будут, — кричит чабан.

Улан поймал барана, схватив за одну ногу, тащит его к выходу. Предчувствуя свой конец, баран сопротивляется из последних сил. Остальные бараны смотрят ему вслед.

— Не валяй, не валяй его!

Джига помогает открыть загон. Вместе волокут барана к машине, связывают его и кидают в багажник. Чабан вытирает руки, жмет руку Джиге, потом Улану. Братья садятся в машину и уезжают.

Джига за рулем. Улан сидит рядом. Едут по проселочной размытой дороге. Сильные ухабы заставляют их иногда подпрыгивать до потолка, «Ниву» постоянно заносит. За окном степь, кое-где лежит грязный снег. Братья шутят, смеются. Какое-то время едут молча. Трясет. Наконец выехали на асфальт.

— Ну как ты там, братишка? Москали... — взбодрился Джига.

— Да нормально... Домой хочу, — отвечает с тоской Улан.

Смотрит в окно. Кругом степь и столбы, уходящие за горизонт.

В середине стола на блюде лежит опаленная голова барана. Видны руки разных людей, держащих наполненные водкой стопки.

Старейший со стороны жениха произносит йорял — благопожелание на калмыцком.

— Нә, күн болжах Санал, хәрд hаржах Гилян әрүн седкләсн, эндрк байрта өдрлә, таниг йөрәжәнәв! Өндр газрт герән бәрж Бәрсн гертн бәәшнг болж Хашаhарн олн малта Хормаhарн олн үртә Нег — негнәннь үгд багтж Татв-татв тасршго Ни — негн өрк — бүл болж Оньдин дөрвн цагт Менд амулң бәәж Сансн санандан күрж Бутсн үүлтн бүтж Күүнд келүлл уга, Нохад хуцулл уга Кенә көвүн — күүкн гихлә Ээж-аавиннь нер дуудулж, Сән-сәәхн бәәхиг Олн деедс бурхд өршәтхә.

Пожилой человек договаривает йорял. Залпом выпивает стопку.

— Тиитхя! — отвечают все хором.

Следом за старейшиной все пьют. За столом сваты (пятеро мужчин и одна женщина), мать Джиги, Джига, Улан, их тетка с мужем. В углу стоит искусственная елка, на ней горят гирлянды. Все закусывают. Возникает гул от разговоров. Улан встает, разливает водку по рюмкам.

— Это наш Улан, брат Гиляны, в Москве работает, — говорит муж тетки одному из сватов.

— Да? На стройке? — спрашивает сват. — Мои племяши все там.

— Нееет. По профессии. Юристом. Институт окончил в Ставрополе, потом в Москву, — гордо отвечает муж тетки.

— Аааа. Какой молодец! — уважительно кивает сват.

Эльза подает всем блюда, чай.

— Десять ящиков, — с гордостью говорит мать.

— Мама, вы что-то много просите, — шутят сваты. — Мы за семь хотим взять.

— Из них один ящик коньяка и один шампанского, — добавляет тетка.

— Мы не уступим, — смеется мать.

— А какое приданое? — продолжают сваты.

Эльза приносит в кухню стопку грязной посуды. Суетится. Набирает в тазик воду.

— Надо быстро помыть, а то не хватает, — говорит она Гиляне и сама начинает мыть.

В зале все встают и начинают танцевать. Громко играет домбра.

Гиляна вытирает вымытую посуду полотенцем. Жених сидит в углу за столом и врубается в мобильный. Она смотрит на своего жениха, который весь в своем телефоне.

— Слушай, Саналик, иди воду вылей! — говорит раздраженно.

— Ага... чё? Щас... — не поднимая головы, отвечает ей Саналик.

Он продолжает сидеть, как завороженный, со своим телефоном. Гиляна швыряет полотенце, отпихнув Эльзу, хватает ведро с грязной водой, толкает ногой дверь, выходит в прихожую. У Саналика звонит мобильный. Он на ходу берет трубку, выбегает за Гиляной.

— Здорово, братуха! Нормально. Сватовство у меня, — говорит он в телефон, неприятно ржет, и при этом на лице детское счастье. — Ахаа!

Эльза моет посуду. Ее больше, чем Гиляну, раздражает ситуация.

Гиляна и Саналик заходят обратно. Он несет пустое ведро, продолжает говорить.

— Эээ, ты чё... — ржет. — Ну давай через час на магазине.

Садится опять на то же место, ставит ногу на стул. Гиляна бьет его полотенцем.

— Саналик, ты чё, офигел? Куда ты собрался? — чуть не плача, спрашивает она его.

Эльза бросает тряпку, выходит из кухни. Из зала доносится громкий домбровый наигрыш. Веселье в полном разгаре.

Эльза — на заднем дворе. Сидит на старой перевернутой лодке, курит. Колупает ногти. Появляется Улан. Эльза пугается, прячет сигарету. Улан в рубашке и пальто выглядит солидно. Она немного смущена своим поведением.

— О, какие люди! Сегодня приехал? — говорит Эльза с несвойственным ей кокетством.

Улан подсаживается к ней, улыбается. Обнимает по-братски одной рукой за шею, заваливая чуть. Эльза смеется, вырывается, встает перед ним. Улан прикуривает от ее сигареты, остается сидеть на лодке.

— Как она? — спрашивает Улан.

— Ничё. Так. Как сам?

Эльза затягивается. Неожиданно меняется в лице, прячет сигарету. Делает шаг в сторону, скрывается за стенкой.

— Нормально, отпуск взял, — отвечает Улан. Курит сигарету. — Переехал, сейчас с Мегой двушку сняли. Он семью перевез. Помнишь? Джигин полчок.

Эльза видит, как подъехал черный джип. Из дома выходит Джига. Идет к машине. Из машины выходит Хасик. Они о чем-то спорят. Хасик активно машет руками. Похоже на разборки. Джига сначала оправдывается, но потом тоже психует. Все это время Эльза делает вид, что слушает Улана.

— А что, Данарка не работает? — спрашивает Эльза, улыбаясь и время от времени смотря в сторону Джиги.

— Работает. В ресторане.

— А сын?

— Сын здесь. С бабкой. В сад ходит.

— Понятно. Ты надолго?

— А что, надоел уже? — улыбается Улан.

— Да нет, — смущается Эльза.

Джига без верхней одежды и Хасик садятся в машину и уезжают.

— Ну что, пойдем? За сколько продали? — шутит Эльза.

— За десять. За сколько еще?.. — улыбается Улан.

Праздник закончился. Сваты уже уехали. Гиляна переливает водку из стопок в неполную бутылку. Мать с Джигой сидят за столом.

— А что Хасик приезжал? — с волнением спрашивает мать.

— По делам, мам, — отвечает Джига, избегая ее взгляда.

В комнату заходит Эльза. Убирает со стола последнюю стопку тарелок. Бросает тревожный взгляд на Джигу.

Джига делает вид, что все нормально, но он очень напряжен. Мать замечает их взгляды. Эльза быстро выходит.

— Скользкий он человек. Не нравится мне все это, — говорит мать с тяжестью в голосе.

— Мам, не волнуйся, все нормально. Я сказал! — пытается быть уверенным Джига.

— Может, Улан поможет с деньгами? Триста человек с нашей стороны. Гарнитур еще.

— Мам, ну чё Улан? Хорошо, что не просит. Всё сделаем, — начинает раздражаться Джига.

— Отец всегда доверял моему предчувствию, — своим мягким тоном она пытается успокоить сына. — Мне сон плохой приснился.

— Опять эти сны... Тебе когда-нибудь хороший снился? — срывается Джига.

— Эльза в белом платье стоит. Просто у меня за тебя душа болит. Отпусти ее, — смотрит она на сына.

— Мам, хорош!

Джига психует, встает и выходит из комнаты.

Мать остается одна.

Раннее утро. Белая «Нива» подъезжает к воротам причала. Появляется человек в ватнике, открывает ворота. «Нива» заезжает на территорию причала, загораются красные огоньки фар. Передние фары освещают воду. Вода покрыта тонким льдом. Джига выходит из машины. На причале угадываются силуэты разных по размеру лодок. Джига и два его напарника всматриваются в воду, кидают камни. Один подходит к воде, ломает кусок тонкого льда, показывает его Баатру и Джиге.

— Лизун. Порвет лодку, как лезвие.

Он бросает лед в сторону.

Джига и Баатр стоят молча и курят. Джига идет к воде. Шагает в воду, ломая тонкий лед резиновыми сапогами.

— Подождем. Туман стоит, может, разъест, — с надеждой произносит Баатр.

— Ладно, поехали, — говорит Джига.

Он бросает окурок, тушит ногой. Садится в машину и уезжает.

Джига приходит домой. Заглядывает в спальню. Эльза еще спит. Он садится на край кровати. Его рука касается ее угловатых плеч. Наклоняется, целует ее волосы. Она проснулась, но ее глаза не хотят открываться.

— Что случилось? — сонным голосом спрашивает Эльза.

— Лед встал, — шепотом отвечает Джига.

Ее рука касается грубой ладони Джиги. Полузакрытыми глазами она видит на них следы старых резаных ран от сетей.

Он целует ее. Она отвечает.

Туман. Канал покрыт льдом. На другом берегу подъехал «жигуль» с тележкой для перевозки лодок. Машина заехала прямо в воду, выхлопная труба скрылась под водой, и кажется, что «жигуль» никогда больше не тронется. Двое погрузили лодку в тележку. Водитель жмет на газ, от выхлопной трубы бурлит вода. С трудом, но уверенно машина выехала и увезла лодку. Слышен голос Хасика.

— Бля, ну чё, может, кипятильник кинуть, на, — смеется Хасик.

Он берет с земли крупный камень, бросает его в канал. Камень отскакивает от толстого льда. Хасик с ухмылкой смотрит на Джигу. Курят.

В середине канала в лодке стоит человек с колом. Лодка больше похожа на корыто. Человек ломает лед, отталкивая большие льдины, умело балансирует на воде.

Густой туман. На улице еще темно. В окнах дома Джиги горит свет. С разных сторон доносится лай и завывание собак. Из дома выходит Джига. Он заводит свою «Ниву» и уезжает. Свет в окнах гаснет.

В кабинете полиции два сотрудника и Хасик.

На столе лежит карта. Толстые пальцы указывают на определенные зоны в море.

— Сегодня вышли, на. Здесь расставят, — слышен голос Хасика.

Один из полицейских отмечает зону ручкой.

— А чё он грузится? В одного? — спрашивает он у Хасика.

— Не, с Баатром. Его синдикат только в путину ходит. Бабки нужны, на, — отвечает Хасик. — Думаю, дня через четыре зайдут. Потом мороз обещают.

Небольшой остров в море. У причала стоят несколько байд. Рыбаки заняты делом. Никто ни с кем не разговаривает, будто не замечают друг друга. Кто-то перебирает сети, штопают их. Другие выгружают рыбу. Чуть глубже, в камышах, стоят старые суда, приспособленные теперь под ночлег для рыбаков. Джига и Баатр — в лодке. Подвесные моторы в тысячу лошадиных сил резко оглушают все вокруг. Байда уходит в море.

За окном играют дети, доносятся их голоса. Неожиданно появляются звуки фортепиано, по первым аккордам понятно, что оно немного расстроено. Эльза сидит за фортепиано, пытается аккомпанировать ученику. Ум-ца, ум-ца, ум-ца, ум-ца, играет она вступление «Менуэта» Боккерини. Мальчик лет десяти сидит за виолончелью. Он не может вовремя вступить, потому что первый форшлаг никак не выходит.

— Давай медленнее возьмем, — говорит ему Эльза.

Играет вступление в два раза медленнее. Мальчик беззвучно репетирует форшлаг пальцами на грифе во время вступления.

В коридоре на стенде висят фотографии отличников и преподавателей. Среди этих фотографий есть и фото Эльзы. На фото она юная и воздушная. Под фотографией подпись: Эльза Сикумбаевна Сангаджиева. Из-за двери слышно, как у мальчика, наконец, получился форшлаг, и они продолжают играть в медленном темпе. Слышно, как мальчик снова сбивается в каком-то месте. Приближающиеся шаги на каблучках.

— Учи эти четыре такта. Я приду через пять минут. Проверю, — раздается голос Эльзы за дверью.

Дверь со скрипом открывается. Эльза выходит, подходит к окну напротив класса, подносит руки к лицу. Она устала, массирует виски. Смотрит в окно. За окном дорога, редко проезжают машины. Проходят дети. Постепенно она перестает слышать все, что там происходит. Тишина.

— Эльза! — раздается неожиданно из тишины.

Эльза резко возвращается в реальность. Резко оборачивается. Перед ней стоит Инна Бадмаевна, директор школы. По лицу видно, что окликала Эльзу она не один раз.

— Да, — растерянно отвечает Эльза.

— Зайди ко мне, — уходя, говорит Инна Бадмаевна.

Кабинет директора. Эльза сидит, опустив голову. Колупает ногти.

— Ничего не хочешь сказать?

Эльза мотает головой.

— Ну ладно. (*Пауза.*) Сколько уже?

— Что сколько? — оживает Эльза.

Инна Бадмаевна пристально, с улыбкой смотрит на нее.

— Недель пять, наверное, — тихо отвечает Эльза.

Неплотная очередь расположилась на двух лестницах. Стоят одни женщины, преимущественно молодые, но встречаются и в возрасте. Среди них Эльза. Заветная дверь, обитая синим дерматином, открывается. Не выходя из квартиры, тетя Роза распахивает дверь, выпускает двух женщин, видимо, мать и дочь. Взмахом головы приглашает кого-то из очереди. В этот момент все будто просыпаются, меняют позы, оживляются, подняв головы, наблюдают, как закрывается дверь. Продвигаются на пару ступенек. Эльза стоит, прислонившись к стенке.

— Сегодня не все попадут... люди с пяти утра очередь занимают, — пытается завести разговор с Эльзой какая-то женщина.

Эльза отсутствующим взглядом дает понять, что не готова поддержать разговор.

— Говорят, список есть, но чёт никто его не видел, — реагирует другая.

— Да, я одиннадцатая по списку, — подключается третья.

Дверь тети Розы открывается. Эльза стоит уже первая в очереди. Выходит женщина. Тетя Роза смотрит на Эльзу. Их взгляды встречаются.

— Тебя принимать не буду. Иди домой, — резко бросает тетя Роза и, продолжая пристально смотреть на Эльзу, спрашивает: — Кто следующий?

— Что значит не примете? Я три часа простояла. Вы что? — возмущенно говорит Эльза.

Женщина из очереди входит в квартиру. Тетя Роза делает вид, что не слышит Эльзу. Закрывая дверь перед ее носом, она успевает так зыркнуть, что Эльза перестает возмущаться и бежит вниз по лестнице под сочувствующие взгляды женщин.

Эльза идет по пустынным улицам. Погода сильно испортилась. Ветер, снег в лицо. На морозе лицо Эльзы стало красным. Она обращает внимание на лужи, покрытые льдом, останавливается на мгновение, но сразу же ускоряет шаг.

Мимо проезжает фура.

На бильярдном столе разбивают шары. Улан с друзьями в бильярдной. Небольшое помещение с одним столом, в углу стоят несколько столиков. Улан бьет кием в шар. Шар залетает в лунку. Друзья подбадривают Улана. Играют медленно, прерываясь на глоток пива. В зал заходит Хасик в компании двух мужчин. Проходит мимо Улана.

Улан замечает его, окликает:

— Хасик!

Хасик резко оборачивается, быстро жмет ему руку.

— Извини, братуха, не заметил, на. Чё, как она?

Не дождавшись ответа, Хасик суетливо прощается и уходит к своим друзьям. Потом все они, постояв еще какое-то время — раздумывая, оставаться ли здесь, — уходят. Проходя мимо Улана, Хасик бросает на него мимолетный взгляд.

Рев двух моторов заглушает все вокруг. Байда Джиги несется на огромной скорости в море. В отсеке полно осетрины. Разносится предупредительный выстрел с лодки рыбоохраны. Байда уходит в море. Из лодки начинают стрелять в мотор байды.

Какое-то время они преследуют байду Джиги, но она все больше и больше отрывается, уходя в море. Вскоре лодка рыбоохраны разворачивается и идет к каналу.

Темнеет.

Эльза вбегает в дом. На ходу раздевается. Звонит по мобильному. Абонент не отвечает. За окном темно. В дверь стучат. Врывается женщина средних лет — Сага. Одета она, видно, что наспех, бежала.

— Ну где они? Баатр говорил, что к вечеру зайдут... у меня трое детей... тебе-то что! — кричит сквозь сбивчивое дыхание.

— Да подожди ты, — будто отрезвляет ее Эльза.

Она выходит в соседнюю комнату. Сага остается в кухне, садится на стул, не раздеваясь.

Эльза звонит по телефону.

— Алло, Хасик? Это Эльза. Да...

— Чё случилось? Не знаю, на, — лениво отвечает Хасик. — Да утром вернутся, на. Переживаешь, что ль? — зевает он.

— Ладно, давай.

Эльза кладет трубку. Стоит в дверях комнаты. Смотрит на Сагу.

— Иди домой... к детям! Завтра! — решительно говорит Эльза Саге.

Сага выходит из дома.

Утро. Эльза просыпается. За окном светит морозное солнце. Чистое голубое небо. За калиткой стоит белая «Нива». Эльза окликает Джигу. Но никто не отзывается. Она бегло осматривает все комнаты, но следов Джиги нет нигде. Эльза звонит по телефону. Абонент недоступен. Она звонит с домашнего телефона матери. Никто не отвечает.

Эльза накидывает пальто и выбегает из дома.

Дороги покрылись льдом. Эльза бежит по скользкому льду, боясь упасть. Бежит по улице вдоль канала, где живет мать. Смотрит на канал. Все покрыто льдом.

У забора стоит машина «скорой помощи».

Эльза заходит в дом. У входа внутри стоят врачи. Их провожает Гиляна.

— ...Пусть поспит. До свидания, — с сочувствием говорит врач.

— До свидания. Спасибо, — отвечает Гиляна.

Кивнув, она здоровается с Эльзой.

Врач и медсестра уходят. Эльза раздевается, садится в угол, на нее никто не обращает внимания. Тетки и Гиляна заняты: что-то носят и выносят из комнаты, где лежит мать. Гиляна подходит к столу, где сидит Эльза. Вытирает стол, собирает посуду. Эльза смотрит на нее вопросительно. Гиляна продолжает вытирать уже чистый стол, не поднимая глаз на Эльзу.

— Хасик приходил. Сказал, что, если сегодня не выйдут на связь, шансов мало. Не успели зайти.

Гиляна начинает реветь и уходит в другую комнату.

Комната матери. Эльза сидит у кровати. Мать лежит с закрытыми глазами. Тишина. Неожиданно мать, не открывая глаз, говорит:

— Мне вчера сон приснился. Плохой сон. В поле красивый цветок. Я иду к нему и всё как стою на месте. Вдруг черная бабка выбежала и сорвала цветок.

Эльза сидит неподвижно, как в трансе.

— Много плохих мыслей в твоей голове, Эльза. Зачем живешь чужой жизнью? Тебе надо было все-таки уйти в свое время, чтобы не пришлось уходить моему сыну, — говорит мать, тяжело вздыхает.

Эльза выбегает из комнаты, по пути накидывает пальто. В коридоре сталкивается с Уланом. У него в руках сверток с лекарствами. Но она ничего не видит, стремительно пробегает мимо, чуть не сбивая его с ног.

— Эльза! — кричит ей вслед Улан.

Он бросается было за ней, но тут же возвращается к матери.

Эльза выбегает на улицу.

Она идет вдоль канала.

Подходит к школе.

Входит в школу. Все украшено гирляндами, на полу разбросано конфетти. Нарядные дети бегают по коридору, суета. Скоро концерт. К Эльзе бежит ее ученик в белой рубашке с бабочкой. По пути его останавливает учитель, что-то шепчет ему на ухо и уводит в класс. Вокруг Эльзы собираются учителя, утешают ее. Директор Инна Бадмаевна берет ее под локоть и уводит в сторону — к двери. Провожает.

— Ну что ты? Могла бы и не приходить. Мы всё понимаем. Иди домой. Сейчас главное быть с семьей, — утешает Эльзу Инна Бадмаевна.

Эльза молча кивает.

Инна Бадмаевна прощается с Эльзой. Возвращается в школу.

Эльза спускается по ступенькам. Проходит несколько метров, останавливается. Стоит посреди двора. Директор смотрит на нее в окно, украшенное белыми бумажными снежинками. Эльза, будто почувствовав ее взгляд, оборачивается. Смотрит на окно. Опустив голову, медленно уходит.

Эльза бродит по улицам. Иногда беспричинно останавливается. Мимо проезжают редкие машины.

Эльза выходит на знакомую улицу, где живет мать. Смотрит на застывшую воду в канале. Тишина. Только колыхание камыша напоминает о жизни, все остальное застыло. Кто-то в белой «Ниве» замечает Эльзу. Резко тормозит, подъехав к ней. Эльза садится в машину. За рулем Улан.

Улан и Эльза едут в машине. Молчат. Время от времени Улан смотрит на Эльзу.

— Останови машину, — сдавленным голосом говорит Эльза.

«Нива» останавливается. Эльза выходит из машины. Ей плохо, ее рвет.

Эльза возвращается в салон.

— Ты в порядке? — спрашивает Улан.

Он встревожен.

Эльза не отвечает. Машина трогается.

— Завтра вертолет поднимем. Чайки нам помогут. Эльза...

Улан смотрит на Эльзу. Ее глаза закрыты: возможно, она уснула или сделала вид, что спит.

В руках старого ламы крутится барабан на ручке. Лама читает молитву, периодически звонит в колокольчик. Перед ним молча сидит мать Джиги.

Море во льдах с высоты птичьего полета. Вертолет летит над бескрайним

морем, поисковики внимательно вглядываются в него в надежде на жизнь. Чайки — предвестники пропавших рыбаков в море. Кажется, рыбаки видны вот тут где-то, но вот их уже нет. Или показалось, что есть? Чайки кружат над морем...

Мать зажигает лампадку на алтаре. На невысокой этажерке стоят бронзовая статуэтка Будды, изображения Авалокитешвара, Ваджрапани, фото далай ламы. Из непонятного бормотания слышны знакомые имена: Джиргал, Гиляна, Улан. Закончив молиться, мать снимает с пояса платок, надевает его на голову. В комнате завешено зеркало.

В зале Улан. Заходит мать. На лице спокойствие, взгляд исполнен мудрости, свойственной ее возрасту. Садится рядом.

— Эльза там одна, — тихо говорит Улан.

— Чай будешь пить? — перебивает мать.

Она встает, идет на кухню. Улан остается один. Крутит в руках мобильный, смотрит на него, нажимает на кнопку телефонной книги, листает.

Новогодняя ночь. За окном фейерверки, слышно, как взрываются петарды. Эльза лежит в постели, пытается уснуть, по щекам текут слезы. Периодически огни озаряют ее лицо. Она слышит, что к дому подъехала машина. Фары освещают часть окна. Эльза прислушивается, но не встает.

Силуэт Улана рядом с машиной. Мечется, курит. Садится в машину, уезжает.

Эльза лежит в кровати. Закрывает глаза.

Утро. Эльза сидит в кухне, смотрит в одну точку. Неожиданно раздается звонок в дверь. Она открывает. На пороге стоит Хасик. В руках у него пакет и торт.

— Привет!

— Привет. С Новым годом! Ну что, так и будешь на пороге держать? — заискивающе говорит Хасик.

— Да. Проходи, — отвечает Эльза.

Хасик снимает кожаную куртку, на нем белый свитер. Видно, что недавно помылся, начищенный, кажется, что хрустит. От сильного запаха его парфюма Эльза подносит руку к носу, бросив на него странный взгляд. Проходят на кухню. Эльза включает чайник.

— Эльза, ты не подумай, на. Просто если тебе что-то нужно, на, ты всегда можешь рассчитывать на меня, — говорит Хасик с деловым видом.

Эльза ставит на стол чашку. Открывает коробку с тортом. Хасик кладет свою руку на руку Эльзы. Чайник бурлит, издает щелчок. Эльза резко отдергивает руку. Смотрит на Хасика. Разливает чай. Хасик смотрит на Эльзу и уже чуть-чуть дрожит от возбуждения.

— Просто я хотел сказать, что я спина, на которую ты всегда можешь положиться, на.

Он облизывает губы.

Эльза выходит. Хасик пьет горячий чай. Вытирает пот со лба. Видно, в толстом свитере ему жарко. Его мобильный вибрирует.

Хасик берет трубку.

Эльза в другой комнате надевает кофту. Слышит, как из кухни доносится голос Хасика, прислушивается.

— Здорово! Давай потом. Щас подъеду. Понял, на. Давай, короче!

Эльза входит в кухню. Хасик кладет трубку.

— Мне на работу пора, — говорит Эльза.

— Да-да! Тебя подвезти? — спрашивает Хасик.

— Нет, спасибо. Надо к Саге еще зайти, — отвечает Эльза.

Хасик выходит, надевает куртку.

— Ну ладно. Ты звони, не стесняйся, на, — прощается Хасик, глупо улыбаясь.

Эльза кивает ему и захлопывает дверь.

Возвращается в кухню. Выбрасывает торт в помойное ведро.

Эльза идет в музыкальную школу. Проходит мимо полицейского участка, замечает у входа джип Хасика. На крыльце появляются Хасик и следователь. Они о чем-то говорят. Бьют по рукам. При этом звуке Эльза меняется в лице.

В приемной директора учительница красуется перед вахтершей новыми сапогами.

— Вчера в кредит взяла, — говорит учительница.

— Хорошие. Кедюня?[1] — спрашивает вахтерша.

Заходит Эльза.

— Привет.

— Привет.

Эльза показывает на дверь директора, спрашивает:

— У себя?

Обе утвердительно кивают. Эльза стучит и скрывается за дверью.

— Что, заявление написала? — спрашивает учительница тихо, почти шепотом.

— Ну куда она пойдет? Все возвращаются, — отвечает вахтерша.

Эльза сидит с опущенной головой перед директором. На столе у той заявление.

— Ну подожди ты с увольнением, всегда успеешь. Съездишь в город. Развеешься. — Пристально смотрит на нее, ласково произносит: — Эльза?

— Ладно, — отвечает Эльза.

Улан сидит за столом после завтрака. Мать собирает посуду, вытирает стол.

— С этой казашкой было сразу понятно, что ничего не выйдет, — говорит мать.

— А старая традиция? Может, Эльза останется у нас, — говорит Улан, не поднимая головы.

Мать стоит спиной к Улану. Моет посуду.

— Какая традиция? Детей у нее нет, о какой традиции ты говоришь? — говорит очень спокойно, будто понимая все на десять шагов вперед, и нарочито не замечает симпатии Улана к Эльзе.

Улан долго не может решиться.

— Она ждет ребенка, — говорит он тихо.

Мать меняется в лице, замирает. Опускает руки в воду. Пытается всячески не показать своего волнения Улану.

— Твой старший брат погиб... а ты о чем думаешь? Что с тобой? Совсем совесть потерял? — дрожит ее голос.

Улан в бешенстве выходит из дома. Садится в белую «Ниву». Заводит машину. Уезжает.

Автобусная остановка. Подъезжает автобус. Эльза садится в него. Автобус удаляется, скрывается за холмом.

Территория заброшенного рыбзавода. К легковой машине подъезжает джип Хасика. Хасик выходит, пересаживается в легковушку. Там — уже знакомый следователь.

— Гальманули, Хасик. Бывает, — говорит следователь с легкой ухмылкой.

Хасик передает ему пачку денег. Дружественно протягивает руку. Следователь игнорирует этот жест, смотрит пренебрежительно. Хасик выходит из машины.

Оба автомобиля разъезжаются.

Люди толпятся перед открытой дверью в концертный зал. Постепенно все проходят внутрь, рассаживаются. Эльза одна. Увидев в толпе знакомого педагога, она изображает искусственное воодушевление. Поднимает руку. Но добрый интеллигентный старичок проходит мимо, не обратив на нее внимания. Эльза неуклюже опускает руку. Направляется в зал. Перед входом ее окликает знакомая. Это ее однокурсница Лиля, не красавица, но выглядит нарядно и модно, улыбка не сходит с ее лица.

Эльза и Лиля разговаривают в толпе. Достают из сумок мобильные телефоны, видимо, обмениваются номерами.

— Ты с кем? — спрашивает Лиля.

— Одна.

— Подожди, давай тогда вместе сядем. Я сейчас...

Лиля скрывается в толпе. Эльза стоит, ждет ее. В фойе уже почти никого не осталось, все прошли в зал. Эльза заходит в зал.

Она ищет глазами Лилю. Видит, как та уже сидит в глубине зала, с кем-то болтает. Эльза садится на свободное место у прохода, поближе к выходу. На сцене ведущая — женщина в атласном платье цвета фиалки, с декольте — стоит у микрофона.

— Здравствуйте, уважаемые коллеги, друзья, — разносится из динамиков голос ведущей.

[1] Сколько (*калмыцкий*).

Барахлит микрофон, раздается противный гул. Женщина отводит от лица микрофон. Гул исчезает.

— Здравствуйте, уважаемые коллеги и друзья! Сегодня мы открываем наш семинар, который состоялся благодаря поддержке Министерства культуры Республики Калмыкия. За что отдельная благодарность министру культуры Кичикову Мергену Николаевичу и директору Элистинского училища искусств Намруеву Александру Владимировичу. Уже пятый год подряд мы проводим это мероприятие и гордимся своим первым юбилеем. В этом году мы отмечаем семидесятипятилетие первого профессионального композитора Калмыкии Петра Очировича Чонкушова. И сегодня мы открываем наш семинар концертом памяти любимого композитора.

Все аплодируют. Эльза смотрит на сцену. Опускает голову, начинает ковырять нитки на своей вязаной юбке. Зал заполнен наполовину. В основном все делают вид, что слушают. Переговариваются, смотрят на часы, иногда — на сцену.

— Открывает наш концерт ансамбль скрипачей Детской музыкальной школы номер один. Петр Чонкушов, музыкальная картинка «Степь». Преподаватель Зайцева...

Голос ведущей заглушают аплодисменты. Дети выходят на сцену. Играют. Эльза сидит с видом «неудобно уйти». Дети закончили играть. Все хлопают. На сцену выходят пять-шесть мужчин в белых костюмах. Начинают двигать рояль, тот со скрипом еле едет под смешки зала. Выходит хор.

— На сцене камерный хор Республики Калмыкия. Петр Чонкушов. «Реквием», — объявляет ведущая.

Эльза резко встает и направляется к двери.

Она быстро идет по фойе. Из зала доносятся распевы хора «Ом мани падме хум».

Эльза идет по аллее. Тут и там лежит снег. Город выглядит серым и угрюмым.

Эльза выходит на главную площадь. В центре площади под пагодой стоит Большой Буддийский барабан — курде. Проходя мимо, Эльза толкает ручку барабана. Звенит колокольчик.

Эльза сидит в храме. Только что закончилась служба. Люди постепенно расходятся. Зал становится пустым. Опустив голову, Эльза сидит у колонны, ее поникшая поза говорит сама за себя. Тихо играет музыка. Спокойствие нарушает звонок мобильного. Эльза выбегает из зала, пытаясь отключить звук.

Огни города расплываются в разноцветные пятна. Эльза идет и курит. Она немного рассеянна. Смотрит по сторонам. Загорелся зеленый свет светофора. Эльза перебегает дорогу. Садится в стоящее у обочины такси.

Старая «шестерка» со скрипом трогается с места.

— В «Даяну», — говорит Эльза.

— Понял, — с усмешкой откликается таксист.

— Что понял? — напрягается Эльза.

— Ничё, ничё, — нарочито серьезно отвечает таксист.

У Эльзы звонит мобильный. На дисплее — Улан. Эльза отключает связь и прячет телефон.

Улан с телефоном в руках стоит у двери Эльзы. Набирает еще раз. Ждет. Идут гудки вызова.

Эльза входит в ресторан. Снимает пальто в гардеробе. Вынимает из кармана телефон, видит пять пропущенных вызовов. Думает какое-то время, держит пальто в руках. Гардеробщик внимательно смотрит на нее.

— Будете сдавать? — спрашивает он.

— Да, да, — очнувшись, отвечает Эльза.

Она отдает гардеробщику пальто, берет номерок и идет в зал.

Улан едет в «Ниве».

Огромный зал ресторана с небольшой сценой. Зал украшен новогодней мишурой, местами уже что-то оторвалось. В зале расставлены столики. Столиков много, заняты всего три в разных местах. Из посетителей одни

женщины и один мужчина небольшого роста, с пузом, лет пятидесяти. Он поет караоке-песню «Владимирский централ». За столом сидят Эльза и Лиля, смотрят в толстую папку меню. Официантка принимает у них заказ.

— Бутылку водки и мне мясо по-карски, — уверенно заказывает Лиля.

— По-карски нет, — отвечает официантка.

Лиля опять смотрит в меню. Думает. Достает из пачки сигарету.

— Тогда «Ханская охота», — терпеливо говорит Лиля, закуривая.

— Тоже нет.

— А что же у вас есть? — спрашивает Лиля, с улыбкой смотря на официантку.

— Есть эскалоп, — отвечает та.

— Ну давайте эскалоп тогда, — ехидно резюмирует Лиля.

Официантка поворачивается к Эльзе.

— Я буду салат овощной, — заказывает Эльза.

— У нас горячее обязательно. Извините.

— Я не хочу эскалоп, — спокойно говорит Эльза.

Официантка стоит, ничего не отвечая. Пауза. Эльза смотрит на нее вопросительно.

— Так. Давайте свой эскалоп, салат. И еще четыре рюмки и сок персиковый, — вмешивается Лиля.

— «Любимый сад» или «Добрый»? — невозмутимо спрашивает официантка.

— Ну несите уже, какой есть, — раздраженно отвечает Лиля.

Официантка записывает заказ в блокнот и уходит. Вскоре возвращается с полным подносом.

Мужчина закончил петь. Садится за столик, где сидят три молодые девушки. Они хлопают ему, смеются. Он их веселит своими шутками, типа такой балагур. Эльза и Лиля обращают на них внимание — смотрят в их сторону.

На столе открытая бутылка водки, полные стопки. Мужчина, завидев Лилю, делает рукой многозначительный приветственный жест. Лиля кокетливо приветствует его кивком. Поворачивается к Эльзе, видит вопросительное выражение лица.

— Дядя Вова — «Аудиовидео», — говорит Лиля.

Эльза кивает. Отпивает сок из стакана.

— Ну как ты? Рассказывай. Ну чё ты поперлась в эту деревню?

— Да думала на год как бы, потом... Да нормально все. Как ты?

— Да одни женатики. Так... для здоровья полно ухажеров. А я такая наивная, все верю в большую и чистую... — Лиля затягивается и откидывает голову назад от удовольствия. — Короче, поставила себе цель в следующем году выйти замуж. Понимаешь? Короче, как только я реально его себе представила, он появился. А ты чё, совсем не пьешь?

— Да я не хочу, — отвечает Эльза.

— Ну что я одна, что ли, буду. Хоть пригуби. А что не хочешь?

— Мне, кажется, нельзя.

— Аааа. Ну ладно.

Лиля как-то скисла и делает вид, что обиделась. Строчит эсэмэску на своем телефоне.

— Слушай... у меня проблема. У тебя нет знакомого гинеколога? — спрашивает Эльза, смущаясь.

Но после сказанного на ее лице заметно облегчение.

Девушка из компании дяди Вовы поет с ним дуэтом песню Аллегровой «Ты нашел моложе, чем я...». В зал входят две девушки — подруги Лили, подсаживаются к ним. Лиля что-то шепчет Эльзе, утешает. Вчетвером сидят за столом, поднимают рюмки, чокаются.

— Ну давайте. За встречу. За знакомство, — говорит Лиля.

Выпивают.

Лиле приходит эсэмэска. Она читает. Ухмыляется.

— Он подъехал, — говорит Лиля с улыбкой.

— Чё, на дежурстве? — спрашивает подруга.

Лиля строчит ответную эсэмэску.

— Ага, на служебной. За углом поставил, — отвечает она, продолжая нажимать на кнопки телефона.

— А кто он? — неожиданно спрашивает Эльза.

— Ну кто-кто? Гаишник! — смеется Лиля, встает, берет сумку и, уходя, напевает: — Я вернусь, девочки!

Начинается энергичная, стилизованная под рэп калмыцкая музыка. Две подруги поднимаются.

— Пошли, чё сидеть... — говорит Эльзе подруга Лили.

Эльза мотает головой. Подруги уходят. Встают в круг танцующих. Эльза сидит одна, смотрит на них. Пьет сок. Оставляет на столе пятьсот рублей. Берет сумку, выходит из зала, не попрощавшись с девушками.

Утро. Эльза и Лиля сидят у окна в коридоре больницы. Эльза очень напряжена.

— Ну прости меня за вчерашнее. Ладно? Так получилось. Мы потом вернулись. Ты уже ушла. Он телефон мне подарил. Прикинь! — тараторит Лиля с виноватым видом.

Эльза будто не слышит. Лиля замечает ее отсутствующий взгляд.

— Не волнуйся. Нормально все будет, — шепчет Лиля. Смотрит на часы. — Слушай, чёт долго так. Мне пора. Опаздываю уже. Я пойду, ладно? Не обижайся.

— Конечно. Спасибо тебе. Давай, — с облегчением отвечает Эльза.

— Ну пока, позвони, как, что. Ладно?

Лиля уходит. Эльза сидит на стуле. Сидит. Сидит. Неожиданно ей кажется, что кто-то стучит в окно. Она оборачивается. Никого. И опять что-то кажется — то ли хвост белой птицы, то ли что-то очень светлое и приятное... Хлопок рукопожатия проходящих мимо мужчин возвращает ее в реальность. Мужчина сует врачу деньги, благодарит. Врач спешно прячет купюры в карман халата.

Эльза провожает их взглядом до конца коридора. Через некоторое время она встает и быстро идет к выходу.

Мать сидит в комнате. Долго смотрит в никуда.

Эльза едет в автобусе. Устало смотрит в окно. Закрывает глаза, пытается уснуть. В последний момент на ее лице появляется счастливая улыбка, маленькое движение уголком губ. За окном бесконечные степи, местами покрытые снегом.

Входная дверь открывается. Эльза входит в свой дом. Он кажется таким пустым и холодным.

Она моет руки, лицо. Аккуратно раскладывает вещи. Моет пол. Открывает дверь. В дверях стоит Хасик с букетом цветов. На его лице мерзкая улыбка. Эльза пристально смотрит на него испепеляющим взглядом. Бьет его ладонью по лицу. Лицо Хасика искривилось. Он становится жалким, ничтожным. Его начинает трясти. Что-то хочет сказать, но будто потерял дар речи. Секунды кажутся вечностью. Эльза резко захлопывает перед ним дверь.

Улан едет по улице. Видит, как джип Хасика отъезжает от дома Эльзы. Хасик проезжает мимо. Их глаза встречаются. Хасик кивает ему, натянув улыбку. Улан смотрит на удаляющийся джип Хасика в боковое зеркало.

Улица, идущая вдоль канала. Дом матери. У ворот стоит толпа людей. Несколько машин. Перед калиткой в ведре горит огонь. Каждый подносит руки к огню, только потом проходит во двор. Руки матери над огнем. Она поднимает голову и видит, как остановилась белая «Нива». Улан и Эльза стоят рядом с машиной. Он берет ее за руку, направляется к матери. Крик одинокой чайки заставляет всех посмотреть на небо. Одинокая чайка парит в воздухе.

С высоты птичьего полета проносится застывший канал, поросший камышом. Потом море. Чайки кружат над морем.

Элла Манжеева (род. в 1981) — сценарист, режиссер. Окончила музыкальное училище по классу скрипки, СПбГУКиТ по специальности «звукорежиссура» (мастерская Г.Франка), ВКСР (2009, мастерская В.Хотиненко, П.Финна, В.Фенченко). Автор документальных и игровых короткометражных фильмов «Праздник», «Чужая. Степь» (2009), «Женщина внутри как степь» (2009, диплом «За национальный колорит» на XVI Открытом фестивале студенческих и дебютных фильмов «Св. Анна», первое место в категории арт/эксперимент на 4-м МКФ Schwaebisch Hall — Formula Mundi).

АНАСТАСИЯ ИСТОМИНА

Крыло бабочки

Часть первая

Холодная серая туча скрыла верхушку горы. Туман оседал, увлажнив разбитую асфальтовую дорогу на склоне. Была поздняя осень. Тонкие елочки гнулись от внезапных сильных порывов ветра. Вверх по дороге шла девушка, ведя старенький спортивный велосипед. На вид ей было лет пятнадцать. Субтильная фигурка, короткая стрижка, курточка с капюшоном. Кажется, она была чем-то расстроена. Едва накрапывал дождь. Но ей было все равно. Она упрямо вытирала лицо промокшим рукавом курточки и продолжала идти.

Внизу на другом витке горного серпантина мелькнули фары и желтый короб с шашечками. Такси медленно развернулось на повороте и исчезло в пролеске. Девушка остановилась. Через некоторое время такси догнало и обогнало ее. Рядом с таксистом сидел мужчина лет сорока. Потирая лоб, он мельком посмотрел на девушку, она глянула на него — мгновенные взгляды, — и такси скрылось за следующим поворотом. Девушка медленно пошла вслед за ним. Ветер усиливался, небо из серого стало темно-синим…

В Москве было солнечно.

Хорошо одетая женщина лет тридцати шла по улице. Она говорила по мобильному телефону, время от времени поправляя челку, норовящую скрыть ее изумительные глаза.

Ганин наблюдал за женщиной в объектив фотоаппарата, то и дело делая снимки. Он сидел в своей старенькой иномарке с ржавеющим корпусом. Ганину было лет тридцать пять, с его внешностью он вряд ли мог быть кинозвездой: невысокий, суетливый, одетый небрежно — он был Человеком, Который Все Забывает. Забывает погладить одежду, забывает почистить кроссовки, забывает побриться, наконец. Лицо Ганина было слишком подвижным, оно все время принимало какую-нибудь нелепую гримасу. Сидя в машине, он не просто фотографировал женщину, он ею любовался. Приблизив изображение до портрета, он снял ее томные глаза, чуть распахнутый рот, глубокий вырез блузки в расстегнутом пальто.

Каблуки ее полусапожек стучали по асфальту. Она зажмурилась от слепящего осеннего солнца...

Положив фотоаппарат на колени, Ганин взял диктофон, по привычке стал разговаривать сам с собой вслух.

— Господи, я редко к Тебе обращаюсь, но если бы Ты хоть иногда меня слушал, мы бы вместе сделали этот мир гораздо лучше... Ты заметил, как она сегодня прекрасна? И почему я сижу тут как идиот?..

Рядом на сиденье зазвонил мобильный телефон. Ганин вздрогнул. Он выключил диктофон и посмотрел, кто звонит.

— Еще один идиот.

Ганин бросил звонящий телефон обратно на сиденье машины. Женщина, за которой он наблюдал, скрылась в магазине.

Где-то звонил мобильный. Ганин стоял в трусах посередине комнаты. Он уже перерыл все вещи, но никак не мог найти трубку. Наконец обнаружил ее в шкафу в куртке. Телефон продолжал звонить. Ганин вернулся в спальню и бросил мобильник на кровать.

— Это он, — сказал Ганин.

В кровати лежала та самая женщина, которую он фотографировал из окна машины. Женщина была в дорогой шелковой комбинации. Лицо, ноги, руки ее выдавали холеность, все лучшие косметические фирмы мира производили свою продукцию ради нее. Она вся была как будто сама куплена в дорогом магазине.

— Может, ответишь? — улыбнулась она.

— Сегодня же выходной. Я имею право на свой выходной!

— Сегодня понедельник.

— Да?

Ганин неохотно потянулся к телефону, но тот внезапно перестал звонить.

— Ну вот. Все само решилось.

Но телефон зазвонил снова.

Ганин сел на край кровати и неохотно поднес трубку к уху.

— Да. — В голосе сразу зазвучало деловое подобострастие. — Ганин. Ага... Да, дела идут.... Нет, пока ничего нового... Несколько снимков... Но ничего конкретного... — Женщина протянула ногу и игриво трепала его волосы пальцами ноги. Ганин погладил обнаженную ногу. — Ваша жена просто идеальна... — Женщина улыбнулась. — Я... Я в смысле, что я уверен, что она не изменяет вам...

Женщина встала, слушая разговор, который ее веселил, пошла на кухню, включила чайник.

— ...Ну, знаете, магазины, подруги — ничего компрометирующего... Нет, я думаю, еще пару недель... Нет, ничего конкретного, но... Но, мне кажется, еще рано делать окончательные выводы... Да нет, ничего такого, но мне кажется... Ага... — Ганин был озадачен. — Ладно. Хозяин — барин... Хотя я бы... Хорошо. Рад был помочь... И вам того же.

Он выключил телефон.

Она появилась на пороге с чашкой чая.

— Ну что?

— Отказался от моих услуг.

— Хм! — усмехнулась она. — А что ты хотел? Мой муж почти два месяца платил тебе за то, чтобы ты ничего не делал.

— Я следил за тобой.

— Ну да. Но я ведь чиста? В порочащих связях не замечена.

Она поцеловала его.

— Может, все-таки какие-нибудь зацепки ему подбросить... Ты точно ни с кем больше не встречаешься? Ну, кроме меня... Понимаешь?

Она рассмеялась и начала одеваться.

— Черт! Придется искать нового клиента!

Ганин был не на шутку расстроен.

Собирая сумочку, она заметила фотографии на его столе. Разбросав их по столу, она стала рассматривать их. Это были фотографии слежки за ней — в кафе, на улицах, с подругами.

— Почему ты спишь со мной? — спросил ее Ганин.

— Ганин, такие вопросы не задают.

— Почему? Я же знаю, почему я с тобой сплю. Я восхищаюсь тобой и... и так далее. А ты?

— Это акт милосердия, мой бедненький, — улыбнулась она, рассматривая фотографии.

Снова зазвонил мобильный телефон, Ганин выключил его и завалился с диктофоном на кровать.

— Никогда нельзя быть уверенным в своей жене, если она красива, — сказал он на диктофон. — Красота стремится овладеть всем в мире. Ей просто необходимо новое и новое.

— Думаю, он просто считает тебя идиотом и наймет кого-нибудь еще. Так что... Игра закончена, — ответила женщина.

Она кивнула на фотографии.

— Ты извращенец. Тебе все это нравится.

Одна из фотографий ей особенно понравилась.

— Я возьму вот эту?

— Пожалуйста.

Уже в открытых дверях они прощались. Ганин протянул к ее губам включенный диктофон.

— Пожелай мне что-нибудь, чтобы я сегодня смог уснуть, не чувствуя себя брошенным.

— Ганин, заведи себе собачку. Разговаривая сам с собой, ты точно свихнешься.

— Будешь навещать меня в психушке?

Она весело чмокнула его и поспешила вниз по лестнице.

В джинсах и потертом свитере без куртки он выскочил во двор. Сзади и спереди от его машины были вплотную припаркованы две другие. Ганин посигналил, но хозяева машин так и не появились. Ганин забрал куртку из машины и пошел пешком.

Дверь его офиса оказалась опечатанной, в щель просунута официальная бумага. На ступеньке лестницы сидела секретарша Ганина Катя — субтильная барышня в длинном черном плаще, с длинными черными волосами и густыми черными тенями вокруг глаз. Выглядела она, как не доигравшая в школьные годы двадцатипятилетняя готка.

— Привет. Давно ждешь?

— С девяти. Я пришла, а тут...

Она выразительно кивнула на дверь.

— Чего ж не позвонила?

— Я вам звонила, но вы же не берете трубку.

— Для этого есть мобильный.

— Он у вас выключен.

— Ладно, проехали.

Ганин сел рядом с ней.

— Шла бы ты домой, раз такое дело.

— Вы обещали сегодня зарплату выплатить.

— А... Ну да.

Вниз спускался полный мужчина в темном костюме.

— Мне надо бежать, — заметив его, произнес Ганин и поспешил вниз по лестнице.

Но было поздно, мужчина тоже увидел его.

— Двадцать девятое, Ганин! Двадцать девятое!

Ганин остановился.

— Лев Евгеньевич, я же сказал, что к концу месяца заплачу за аренду.

— Ты уж прости, старик, но я не верю, что завтра случится чудо. — Толстяк покровительственно похлопал Ганина по плечу.

— Лев Евгеньевич!..

— Сутки, Ганин! — прервал его мужчина, спускаясь и больше уже не оборачиваясь. — Если через сутки деньги не будут у меня, эта дверь для тебя никогда не откроется.

— У меня там вещи...

— Твое барахло пойдет в уплату.

— Там личные!.. — крикнул Ганин вниз лестничных пролетов.

Толстяк был уже этажом ниже.

— Ну, значит, устрою аукцион — приходи на распродажу.

Ганин озадаченно раздул крылья носа.

— Кстати! Тебя какая-то женщина спрашивала, — вспомнил толстяк.

— Какая?

— Откуда я знаю! К тебе их столько ходит.

Ганин покопался в карманах, вытащил несколько смятых бумажек, протянул их Кате.

— На вот. Это пока все, что у меня есть.

Девушка аккуратно сложила деньги и убрала в сумочку.

— Я выплачу все. Веришь?

Она кивнула, не глядя ему в глаза.

Когда стемнело, Ганин курил, сидя в машине напротив офисного центра. Он видел, как Лев Евгеньевич вышел из центра и уехал с автостоянки. Ганин выбрался из машины, поднялся к опечатанному офису.

На лестнице было тихо. Ганин достал складной нож, срезал бумагу с печатями и открыл дверь.

В узком коридоре зажегся свет. Вдоль стены стояли массивные шкафы, доверху наполненные пыльными коробками. Ганин прошел в свой кабинет. В кабинете было тесно. На заваленном бумагами, пакетами и каким-то мусором столе у подоконника стояли компьютер и принтер. Под столом были навалены принадлежности для проявки и печати фотографий. В шкафу висели костюм и плащ. Ганин стал быстро собирать вещи, когда на пороге вдруг появилась женщина.

— Здравствуйте, — сказала она.

— А! — Ганин резко обернулся. — Здрасьте...

— Я по объявлению...

— Какому?

— Частный детектив... Мне нужен А.В.Ганин.

Ганин вытер пыльные руки о штаны и протянул ей руку.

— Это я.

Женщине было лет тридцать пять. Стройная, привлекательная, она чувствовала себя неловко и суетливо оглядывалась по сторонам.

— Переезжаете? — спросила она.

— Э... Ну да... Вы садитесь.

Женщина села в предложенное кресло. Ганин вытащил из ящика стола галстук и зачем-то натянул его на худую шею. Тот нелепо повис поверх свитера.

— Я... Мне надо найти одного человека... — Женщина старалась не смотреть в глаза Ганину, ее блуждающий взгляд остановился на бумажках на столе. — Он... работает инженером на метеостанции. Это в горах. В Н-ске.

Она достала из сумочки фотографию. Лицо сорокалетнего мужчины, широкие скулы, волевой подбородок, скрытая сила в фигуре. Герой книг Хемингуэя, этакий аутсайдер, знающий себе цену.

— Муж?

— Нет. Брат.

— Ага.

Он взял фотографию.

— Вы не похожи.

— Он сводный. Мать одна, а отцы... Мама вышла замуж за моего отца, брату тогда было уже восемь, мама не справлялась, он рос в интернате... — Женщине было неприятно это говорить, она осеклась. — Это все не важно. Вы занимаетесь поиском людей?

— Конечно. Тут нет ничего противозаконного — так почему бы нет. Что случилось? Кроме чувства вины, конечно? Почему вы его ищете?

— Пару недель назад он приезжал в Москву...

— Зачем?

— А?.. У нас умерла мама — он на похороны приезжал...

— Соболезную, — вставил Ганин, потому что так полагалось сказать, и быстро глянул в коридор — не заметил ли еще кто-нибудь вскрытой двери.

— Спасибо, — дежурно ответила она. — Я проводила его на самолет. Он улетел. Но с тех пор от него никаких известий. Мне звонили с метеостанции. Он не приехал на работу. Его мобильный телефон отключен. Я не могу сама поехать — у меня сын маленький и работа...

— А вы обращались в милицию?

— Да. Они сказали, что подадут в розыск... Я очень волнуюсь за Юру. Я не могу просто сидеть и ждать.

— Его зовут Юра...

— Юра... Юрий Платов.

— А вас?

— Софья. Простите, что сразу не представилась.

Предстояла самая неприятная часть разговора.

— Понимаете, Софья, эта работа непростая. Разъезды, опрос свидетелей... — начал подступать Ганин.

Но женщина сразу все поняла.

— У меня есть деньги. — Она порылась в сумочке и достала конверт. — Вот тут аванс. Этого хватит для начала?

Ганин мельком взглянул в конверт.

— Вполне.

— Так вы возьметесь?

Как будто у него был выбор.

Вечером Ганин пил на диване виски, всматриваясь в фотографию пропавшего мужчины. Бытовой снимок. Жидкие волосы, склонность к облысению, серые бритые скулы, какой-то даже мечтательный взгляд поверх фотоаппарата...

Ганин включил диктофон.

— Платов... Брат. Не похоже, что вы много общались. Что может связывать двух взрослых посторонних людей?

На полу рядом с диваном стояли вывезенные из офиса вещи — компьютер, монитор, принтер, какие-то коробки с объективами, картриджами, ванночки для проявления фотографий, лампы, сушилка.

В школе была большая перемена. Дети шли на обед. Софья увидела Ганина в коридоре. Тот сидел на подоконнике и курил.

— Строгий серый костюм, но с некоторой вольностью в виде тонкого розового шарфика, — вместо приветствия прокомментировал Ганин на диктофон одежду Софьи. — Шарфик надежды. Для кого?

— У нас в школе не курят, — сказала Софья.

Он выключил диктофон, погасил сигарету и сунул бычок за батарею.

— Мне интересно.

— Что?

— Откуда у учителя деньги.

— Ну раз вы нашли, где я работаю, то, видимо, и этот вопрос быстро разрешите.

— На это уйдет время.

— Я вам говорила: у нас умерла мама. Так вот: я продала ее квартиру. Такой ответ вас устроит?

Сегодня она была спокойна. Ганин внимательно посмотрел ей в глаза. Она выдержала взгляд.

— Да. Вполне, — ответил он.

— И кстати: я плачу вам за то, что вы будете искать Юру, а не совать нос в чужие дела. Когда вы выезжаете?

— Думаю, сегодня.

Он спрыгнул с подоконника и пошел прочь от нее. Зазвонил звонок на урок.

Ганин обернулся и напоследок спросил:

— Он правда ваш брат?

Софья кивнула.

В Н-ске было пасмурно. Ганин стоял на площади перед аэропортом. Начался дождь. Он натянул куртку на голову и ждал такси. Его сумка стояла рядом на мокром асфальте. Подъехало такси. Ганин заскочил в него. Долго дорога шла вдоль однообразного пустого пространства, только на горизонте были горы. Их вершины скрывались за низкими серыми тучами.

Город был у подножия горы. Вечерело. Уютно зажглись в тумане выпуклые огни городского освещения.

Ганин остановился в дешевенькой гостинице. Делать было решительно нечего. Ганин разлегся прямо в одежде на кровати и, включив телевизор, стал разглядывать рекламный буклет.

— Население 300 тысяч жителей, федеральная трасса... Бла-бла-бла... химическая и текстильная промышленность, крупный железнодорожный узел, великолепные виды гор, источники... — по привычке на диктофон наговаривал Ганин, потом добавил: — Черная дыра Вселенной. Неизвестная материя, в которой пропадают люди.

За окном красно-синим светом мигала неоновая вывеска бара. Зазвонил мобильник.

— Да. Ганин. А... Софья... Да, я уже приехал. Буду держать вас в курсе.

В сумке была бутылка. Он открыл ее и стал пить прямо из горла́.

Утром его разбудил стук в дверь. Он проснулся, в номер вошла горничная.

— Одиннадцать часов. Уборка в номерах, — бесстрастно сообщила она.

Ганин сел на кровати и закурил. Бутылка виски была наполовину выпита.

— Не бросайте, пожалуйста, окурки в раковину, — крикнула девушка из ванной комнаты.

В ее голосе слышалась едва скрываемая стервозность. Видимо, с утра ее день не задался.

— Постараюсь, — тихо буркнул Ганин.

Она появилась на пороге.

— И в постели тоже не надо курить.

Стерва явно возненавидела Ганина.

— А чем еще в постели заниматься,— разозлился он и пошел в туалет.

Влажная мятая рубашка липла к спине, воротник больно царапал шею. Ганин то и дело вертел головой, чтобы высвободиться из этой своеобразной петли белой рубашки. Такси ехало в горы. Город исчез где-то внизу. Со стороны гора казалась пологой. Ганин глядел теперь из машины вниз, и ему было не по себе. Дорога казалась слишком узкой, скорость такси слишком высокой — того и гляди, не впишется в поворот на серпантине и полетит вертикально вниз. Шел снег. Он падал и медленно таял. Позади такси оставались две черные линии от шин.

В пролеске, через который проходила дорога, таксист остановился.

— Вот тут я его высадил.

— Почему?

— Он попросил остановиться.

— Вы уверены, что это он?

— Я не часто езжу к метеостанции. В последний раз вез его.

Ганин вышел.

— Тихо тут. Куда ведет эта дорога?

Таксист — парень лет тридцати, в футболке с логотипом какого-то учебного заведения в Америке, — пожал плечами.

— К метеостанции.

— А что еще здесь есть?

— Ничего. На много километров. Спортивная база на той стороне склона — но это очень далеко. И всё.

Ганин осмотрелся по сторонам.

— Почему он вышел? Может быть, что-то увидел? Услышал? Музыка не понравилась?

— Я не знаю.

Ганин пошел по дороге вверх.

— Я пройдусь.

— А мне что делать?

— Жди.

— Я не могу долго ждать. Если снег пойдет плотнее — машина встанет. Придется эвакуатор вызывать.

Ганин вернулся, сунул ему денег.

— Полчаса подожди. Не вернусь — это твое. Пойдет?

Таксист неопределенно кивнул.

Ганин дальше пошел пешком. Он включил диктофон, но никаких мыслей пока не приходило.

Когда такси скрылось за очередным островком ельника, Ганин остановился.

— Платов остался один на дороге. Зачем? Любитель одиноких прогулок? Рассветы и закаты среди пушистых облачков... Надеюсь, здесь не всегда такая погода. Иначе ты извращенец, Платов.

Ганин застегнул куртку, поднял воротник и, втянув пальцы в длинные рукава, пошел дальше.

Дорога скрывалась в молодом ельнике, худые елки с трудом цеплялись за глинистый склон, корни их вились по земле. Худосочная, совсем нежная, не успевшая вырасти пожелтевшая травка покрывала склоны горы. Ганин остановился и прислушался. Где-то внизу шумел ручей.

Дорога петляла по склону, вокруг было тихо, только ветер шумел в верхушках деревьев. Темнело от нависшей снежной тучи.

Он шел с полчаса. Дорога несколько раз петляла, потом пара крутых подъемов, потом пологая дорога и забор. За металлическим забором лаяла собака. Двухэтажное чистенькое серое здание, площадка перед входом, какие-то металлические ящики с приборами, небольшой ухоженный садик за зданием со свежекрашенными мелом стволами. Черные от растаявшего снега крепкие ветки цеплялись одна за другую.

Ворота были приоткрыты, собака рвалась с цепи и хрипела.

— Ну и чего ты разлаялась? — спросил ее Ганин.

Темное тяжелое облако с кипельно-белым брюхом ползло так низко, что, казалось, до него можно было дотронуться рукой, если подпрыгнуть.

Ганин подошел к зданию и постучал в дверь. Было тихо.

Он толкнул незапертую дверь, прошел по коридору сквозь все здание и вышел к садику с фруктовыми деревьями. Было тихо. Корявые ветки деревьев, будто увешанные тяжелыми гирляндами, с трудом покачивались от налетавших порывов ветра. Внезапно Ганин услышал позади себя голос.

— Вы к кому?

Ганин обернулся. В темноте коридора стояла женщина в белом халате поверх пальто. Лет под пятьдесят, тяжелый взгляд, опущенные уголки губ, давно разучившихся улыбаться.

— Я ищу Юрия Платова, — сказал ей Ганин.

Женщина искала нужный ключ на связке. Они стояли перед кабинетом инженера Платова — об этом гласила табличка на двери.

— В горах есть какие-нибудь дикие звери? — спросил Ганин.

— Естественно. Лисы, волки. Но они не подходят близко к жилью или к людям.

— Платов шел километров пять пешком. Могло что-нибудь случиться в дороге?

— Что?

— Я не знаю.

Они вошли в кабинет. Женщина включила свет.

— Как он вообще? Ну в смысле — какой он? — спросил Ганин, осмотревшись.

— Да никакой. Сам себе на уме, не особо разговорчивый.

— А здесь есть еще кто-нибудь, кроме вас?

— Конечно. Мы работаем посменно, вахта двенадцать человек по шесть месяцев. Плюс двое местных, снизу.

— Сюда ходит какой-нибудь транспорт?

— Если кому надо, в выходные наш автобус увозит сотрудников в город и привозит обратно. Но кто не успевает — добирается сам. Платов всегда уезжал на выходные, но редко возвращался на автобусе со всеми.

— Значит, он возвращался в выходной. Значит, это было воскресенье.

— Да.

Ганин мельком глянул на рабочий стол инженера, на одежду на вешалке.

— А с кем Платов больше общался? Я имею в виду: может, он что-то рассказывал кому-нибудь.

— О чем?

— Ну... Не знаю. Так как? У него есть друзья?

— Нет. Меня это не касается, — ответила она. Видно было, что откровенничать она не собиралась, просто хотела побыстрее закончить разговор. — Вряд ли кто-то вообще знал что-либо о нем. Он целыми днями сидел тут один, иногда ходил в горы, фотографировал пейзажи. Вот это его фотографии. Он сам рамки делал.

На стенах висели фотографии пейзажей в рамках. Ганин увидел начатую бутылку коньяка на подоконнике за шторой.

— Он принимал, когда не мог уснуть, — равнодушно пояснила женщина.

— Ясно.

Ганин глянул на стены, на приоткрытое окно, на тяжелое облако за ним.

— Как вы думаете, что могло произойти?

— Я не знаю. Здесь никто надолго не задерживается. Я решила, что он просто уехал. Так все решили.

— Уехал и оставил свои вещи?

Женщина пожала плечами.

Ганин всмотрелся в одну из фотографий: метеостанция в сумерках. Синесерое фото, желтые огоньки окон.

— Красивое местечко.

— Ничего.

— Я могу тут... осмотреться?

— Я буду на площадке.

Женщина ушла снимать показания с приборов перед зданием.

Узкая комната. Стол у длинного узкого окна. Окно высоко — можно смотреть только стоя. За окном склон горы, площадка с измерительными приборами. На столе журналы, служебные записи. Ганин включил настольную лампу. В ящиках стола пленки, несколько клочков фотографий, бумаги, линейки, инструмент, приборы. На вешалке плащ и зонт. Ганин прощупал карманы. Перочинный нож, несколько сотенных бумажек и мятые квитки. Деньги Ганин автоматически сунул себе в карман, квитки стал внимательно разглядывать. Ставки на ипподроме. Он уже видел эти бумажки в ящиках стола и в мусорном ведре. Ганин сунул смятые бумажки тоже в карман.

У стены стояла кровать. Под ней картонный ящик. Ганин открыл ящик. В нем был японский фотоаппарат с хорошей оптикой, несколько сменных объективов, пленка. Ганин взял фотоаппарат. Пленка в нем была отснята под завязку. Ганин глянул на дверь... — и, открыв фотоаппарат, забрал пленку.

Женщина пыталась кормить пса. Тот рычал, пригибая башку к земле и исподлобья глядя на женщину черными злыми глазищами.

— Я же кормлю тебя, тварь ты этакая!

Женщина поставила миску на землю и пихнула ее ногой к собаке.

Ганин подошел к ней, протянул ключ.

— Нашли что-нибудь? — спросила она Ганина, цепляя ключ на общую связку.

Ганин пожал плечами.

— Эти фотографии на стене... Где он их печатал?

— Не знаю. Видимо, сдавал в городе в проявку.

— Возможно. А где он ночевал в городе? Может быть, у него там кто-то был?

— Меня это не интересовало.

Ганин решил сменить тему.

— Где-то ведь недалеко есть ипподром?

— Да, за городом. Это по дороге в аэропорт. Не доезжая.

— Вы бывали там? — спросил Ганин, широко улыбнувшись.

Женщина уловила заигрывание и ответила холодно:

— Нет. Никогда.

— Хм...

— Простите!

Уже у ворот Ганина догнала женщина в белом халатике поверх шерстяного платья.

Ганин остановился.

— Вы Юру ищете? — спросила она, в голосе ее слышалась встревоженность.

— Да.

— И... что-нибудь уже известно?

— Нет.

Казалось, она еще что-то хотела сказать, но потом развернулась и пошла обратно к зданию.

— Если вы можете чем-то помочь... — крикнул ей Ганин.

— Ничем, — поспешно ответила она, глянув на первую женщину, которая кормила собаку и сейчас смотрела на них, и ушла.

Ганин оценивающе смотрел на ее легкую походку в туфлях-лодочках. Чуть больше тридцати лет, привлекательная, с живым взглядом. Героиня французского кино. Таким бы ножкам ходить по парижским мостовым.

Таксист не дождался. Снег покрывал следы от протекторов такси.

Ганин выругался и пошел вниз пешком.

— Идиотам везет. Всего пару-тройку часов, Ганин, и ты будешь внизу. Если не встретишь волка... Или не замерзнешь. И тогда твой хладный труп найдут в долине среди весенних цветов, когда растают ледники и потоки живительной влаги понесутся с этих склонов.

Вокруг было тихо и ни единой души. Оказавшись у обрыва, он сел на склоне.

Снег прекратился. Далеко внизу среди ровного белого пространства чернело междугородное шоссе, по которому неслись машины, освещая дорогу. Прямо у подножия была автозаправочная станция, горела неоновая вывеска с логотипом и марками бензина. В небе самолет снижался перед посадкой в аэропорту.

Ганин вышел из кабинки общественного туалета и направился к умывальнику. Пока он мыл руки, он смотрел на себя в отражении битого зеркала на стене, позади него было несколько открытых кабинок и узкое закрашенное белой краской окно под потолком. Выключив воду, Ганин заинтересовался надписями на стенах, оставленными посетителями. Он пробежал глазами по некоторым надписям, потом долго рылся в кармане, наконец нашел огрызок карандаша и, послюнявив, стал что-то писать на стене.

Потом он пил в гостиничном баре. По небольшому телевизору крутили клип Мэрилина Мэнсона I'm dying, I hope you're dying too. В баре было темно. Ярко блестели ряды бутылок позади бармена, и горел локальный свет над бильярдными столами. Никто за ними не играл. Бар был пуст. Кроме Ганина, который сидел у стойки, были еще двое посетителей — молодые люди сидели у окна.

Ганин расплатился и поднялся из темного подвала по каменным ступенькам вверх. Наверху уже стемнело. Ганин закурил и медленно пошел по улице.

«Кодак». Проявка и печать» — горели красные буквы. Ганин вошел, показал квитанцию. Приемкой и выдачей занимался мальчишка лет шестнадцати. Он пошел искать конверт Ганина. Другой, постарше, стоял у печатного агрегата.

Мальчишка вернулся с пакетом. Не глядя в глаза, он протянул пакет Ганину.

— Тридцать шесть снимков. На одном брак.

Другой парень у печатной машины, не сдержавшись, хмыкнул, но тут же ушел.

— Дважды на один кадр сняли.

Ганин расплатился, ушел.

Закрыв дверь, Ганин поставил на тумбочку у кровати бутылку виски, рядом положил фотографии в фирменном кодаковском пакете.

Открыв бутылку и хлебнув, Ганин сел на кровати и стал рассматривать фотографии.

Никакие пейзажи гор, склонов с бедной растительностью. Всё дальние и общие планы. С большими пустотами. Не открыточные, а какие-то картографические. Как взгляд из самолета. Из самолета там тоже была пара кадров.

Последний кадр Ганина заинтересовал. Это был тот самый, бракованный. С двойной экспозицией. Через фон гор — вдруг контуры обнаженной женщины. Ганин стал

вглядываться в нее. Это была та самая женщина, которая догнала его у ворот метеостанции и спросила о Платове.

Ганин включил диктофон.

— Интересно. Когда есть, что скрывать — интересно.

Ганин выпил еще. Достал из кармана квитки с ипподрома и еще две катушки с пленкой. Пленка была проявлена. Ганин просмотрел одну из них на свет. Потом убрал все это в ящик тумбочки.

Позже он звонил по мобильному.

— Софья? Это Ганин... Уже так поздно? Ну извините. Не смотрел на часы. — Ганин глянул на наручные часы, лежавшие на тумбочке: был третий час ночи. — Думаю, я не смогу вам помочь. Ваш брат пропал в горах. Дикий зверь или ограбление... Нет, я не пугаю вас и ничего не утверждаю. Но, я думаю, тут нужно прочесывать горы, нужны люди... Да, я утром схожу в милицию, попробую уговорить организовать поиск... Боюсь, это все, что я могу сделать... Хорошо... Да не за что... Я еще позвоню.

Он выключил телефон. Лежа на кровати, он рассматривал снимок с двойной экспозицией. Красивое лицо женщины, умиротворение и покой, что-то от ренессансных мадонн во взгляде...

Ганин снова выпил.

Часть вторая

Дул холодный, пронизывающий ветер. Раннее утро было туманным. Два десятка молодых сотрудников милиции прочесывали склон горы. Было несколько кинологов с овчарками. Собаки, почуяв волю, хрипели, пытаясь сорваться с поводков, тянули хозяев за собой по скользкому склону. Тонкая корка льда (ночью были заморозки) легко продавливалась под ногами, глинистая земля комками липла к ботинкам, мокрые ветки хлестали по одежде, по лицам.

Люди то и дело выныривали из тумана — озабоченные серые лица, воспаленные охотой глаза — и снова исчезали.

На дороге стояли две машины ДПС с зажженными фарами. Где-то в обрыве журчала вода, то и дело слышались короткие переговоры по рациям.

— Сюда! — раздался крик. — Сюда!

Во рву у заросшей колеи дороги стояла вода, покрытая тонкой коркой льда.

Кинологи с трудом сдерживали собак. Несколько человек из поисковой группы стояли на краю рва.

В темной воде лежало тело девушки, усыпанное жухлыми листьями. Бледное лицо, стеклянные, как будто оледеневшие, голубые глаза, синие губы, тонкие, длинные фарфоровые пальцы подо льдом.

— Велосипед! — крикнули издалека.

Метрах в ста от тела у дерева лежал велосипед.

...Лил дождь. Тело девушки погрузили в приехавшую «скорую». С включенными фарами «скорая» медленно поехала вниз по серпантину.

Двое ребят из ДПС в плащ-палатках ждали у своей патрульной машины. Милиционеры и кинологи с собаками забрались под тент грузовика.

Вечером Ганин ждал в коридоре ОВД, когда его вызовут к следователю.

Было тихо, почти все сотрудники разошлись по домам. Ганин видел в одной из распахнутых дверей в конце коридора, как женщина печатала на пишущей машинке. В ее маленькой и уютной комнатке приглушенно работало радио, широкий подоконник был заставлен горшками с вьющимися растениями.

Наконец открылась дверь, в коридор вышел лейтенант.

— Ганин.

Ганин вошел.

У открытой форточки курил сухопарый мужчина. Серая кожа обтягивала широкие скулы. Он был в мятой рубашке, его пиджак висел на спинке стула.

— Это тот человек, — напомнил лейтенант следователю.

Следователь молча кивнул Ганину на стул. Ганин сел.

— Кого вы искали? — спросил следователь у Ганина.

— Платова. Инженера с метеостанции, — за Ганина ответил лейтенант.

— Вы его родственник?

— Ну... что-то вроде, — произнес Ганин.

— Он частный детектив из Москвы, — ответил за него лейтенант. — Его наняла сестра Платова найти брата.

Следователь смерил Ганина нехорошим взглядом.

— Когда пропал этот Платов?

— Две недели назад. В воскресенье, — неохотно ответил Ганин.

— Жертва — Зоя Беглова. Местная. Пятнадцать лет. Единственный ребенок в семье.

Следователь положил фотографию девушки перед Ганиным.

— И что? — не понял Ганин.

— Две недели назад, в воскресенье, уехала в горы с одноклассником на велосипедах. Потом он вернулся в город. А она поехала к метеостанции.

— Зачем?

— С кем-то встретиться.

— Это он так сказал?

Следователь щелкнул языком.

— Парень чист. Он спустился вниз, когда дождь только начался. Есть свидетель. Владелец автозаправки на шоссе. Жертва же оказалась на том месте, где мы ее обнаружили, уже во время дождя. У него было бы минут тридцать-сорок от силы, а спуск занимает около полутора часов — это на машине.

— Если спускаться не по дороге, а по прямой вниз... — начал было рассуждать Ганин.

— На велосипеде?! — не сдержался лейтенант. — Да он бы сам башку сломал, было бы два трупа!

— Это невозможно, — весомо отрезал следователь. — К тому же никаких его отпечатков, никаких следов обнаружено не было.

— Дождь, — вставил Ганин.

— А вот вашего Платова...

Следователь достал из сейфа и положил перед Ганиным прозрачный пакет, в нем был небольшой — с копеечную монету — лоскут темной ткани.

— По словам сотрудников метеостанции, в таком пальто был Платов.

— Предположительно, — уточнил Ганин. — К тому же сотрудники наверняка рассказали вам, что Платов любил ходить по округе, фотографировать. Он мог и раньше за что-нибудь зацепиться. Кстати, на станции работают еще мужчины помимо Платова.

Следователь удовлетворенно сел.

— Значит, его исчезновение — совпадение? Или вы что-то знаете, чего не знаю я?

— Я просто стараюсь смотреть объективно. Совпадения случаются.

— Если бы он был невиновен, он бы не скрывался.

— Может быть, он и не скрывается. Может быть, что-то произошло... А как она была убита?

— Сильный удар по голове. Скорее всего, ветка. Палка. Что-то в этом роде.

Ганин всмотрелся на девушку на фотографии.

— Симпатичная. Глаза живенькие, такая совсем юная, еще пара лет, добавился бы налет искушенности, возможно, склонность к полноте, но если придерживаться диет, то фигура была бы что надо. — Ганин непроизвольно облизнул губы. — Такие девушки просто враз раскрываются, ну знаете, вдруг становятся такими хорошенькими женщинами...

Ганин вдруг заметил на себе вопрошающие взгляды следователя и лейтенанта.

— Э... Я просто хотел спросить: она была изнасилована?

— Нет.

— Тогда зачем он убил ее?

— Не знаю. Может быть, до этого просто дело не дошло.

— От меня-то вы что хотите?

— Хочу знать, что вы знаете о Платове.

— Ничего.

Вечер был пасмурный. Ганин уже собирал вещи в сумку.

— ...Я понимаю, Софья, вам трудно в это поверить... Но все выходит так, как выходит, — говорил он по телефону.

— Это какая-то ошибка. Это невозможно, говорю вам! Юра не мог никого убить. Нельзя сейчас оставить его без всякой помощи, вы не можете... — твердила Софья, ее голос был каким-то далеким и отчаянным.

— Послушайте, я обычно не отказываю женщинам, но я не... Я занимаюсь поиском, слежкой, если хотите. Но убийство... Меня вызывал следователь. Я не занимаюсь криминалом.

— Я и не прошу вас. Просто найдите его. Я уверена, что он не виноват, что он попал в какую-то тяжелую ситуацию, что ему нужна помощь... Пожалуйста, просто найдите его... — уже с мольбой в голосе просила Софья.

— Где?! Как?!

— Мне казалось, это ваша работа.

Он молчал. Она тоже молчала, наконец сказала:

— Я вышлю вам еще денег. — И после короткой паузы добавила: — Столько же.

— Э... Хорошо, — подумав, согласился Ганин.

Он выключил телефон.

Бросив сумку на прежнее место, Ганин задумался. Бутылки и стакан стояли на столе. Он выпил. Жалко было оставлять выпивку. Ганин достал из сумки старую фляжку и слил в нее остатки коньяка, водки и еще чего-то темного без этикетки.

В дверь постучали. Ганин закрыл фляжку, спрятав ее во внутренний карман куртки, и пошел открывать. В коридоре стояла администраторша.

— Приехало ваше такси.

— Э... я, похоже, остаюсь, — ответил Ганин.

— На сколько?

— Не знаю. И... — Ганин порылся в карманах, из карманов посыпались квитки Платова с ипподрома и всякая мелочь вместе с мятыми купюрами. Ганин протянул женщине несколько купюр. — Расплатитесь с таксистом. Если вам не сложно. Пожалуйста.

Та молча взяла деньги и пошла к лестнице.

Ганин закрыл дверь. Вернувшись в комнату, он вывалил на кровать содержимое карманов — диктофон, ключи, огрызок карандаша, мелочь, квитки Платова с ипподрома, фотографию самого Платова. Снова внимательно вглядевшись в его лицо, Ганин задумался. Потом рванулся в коридор, побежал к лестнице, вернулся, вспомнив, что не закрыл дверь номера, закрыл и снова побежал к лестнице, по ней — вниз.

Ганин пересек холл и в дверях столкнулся с администраторшей.

— Такси... еще здесь? — задыхаясь, спросил он.

— Я только что отпустила...

Ганин выбежал на улицу. Перед гостиницей не было ни одного такси.

Администраторша была уже за ресепшн-стойкой, когда Ганин нашел ее.

— Вызовите такси... пожалуйста, — попросил Ганин, стараясь не смотреть в глаза женщине.

— Так вы все-таки уезжаете?

— Нет. Но... Можно вызвать побыстрей? И... спасибо.

Администраторша выразительно посмотрела на него, но ничего не сказала. Она сняла телефонную трубку, Ганин направился через холл к лестнице.

На ипподроме было много народу, первый заезд уже состоялся. Жокеи готовили лошадей ко второму. Пока же на поле вышли самые маленькие ученики конноспортивной школы. В обтягивающих черно-белых костюмчиках, на пони. Они сначала проехали кругом, потом выстроились в ряд. И снова пошли по кругу.

Ганин быстро заскучал и стал рассматривать людей вокруг. В основном это были мужчины. Невыразительные, в каких-то темных куртках и пальто. Было несколько женщин — они пришли вместе со своими кавалерами и ради них. Были совсем подозрительные типы — то ли воры, то ли сборщики пустых бутылок.

Наконец выступление молодняка закончилось.

Ганин прошелся вдоль трибун. Спустился к кассам тотализатора. Там было много народу. Пахло пивом и потом. Урны были заполнены бумажками, бумажки валялись и вокруг урн, и в проходах между трибунами. Ганин встал в очередь.

— Тысячу на второй и четвертый в седьмом заезде, — сказал Ганин, получил бумажку, расплатился и пошел в сторону трибун.

— Смело. Четвертый идет четырнадцать к одному, — хмыкнул кто-то позади.

Ганин обернулся.

Шныреватый тип лет за пятьдесят, явный завсегдатай. В спортивной шапочке. Он подмигнул Ганину и пошел дальше.

Ближе к финишу зрители повскакивали с мест. Те, кто проиграл, тут же выбрасывали бумажки, выигравшие выстраивались в очередь у касс.

Позже Ганин сидел на опустевшей трибуне. Уборщики собирали бутылки, бумажки и другой мусор. На поле вышли заниматься дети постарше — не те, которые выступали между скачками.

Тип в шапочке, сказавший Ганину о ставке, пересчитывал выигрыш, грузно облокотившись на перила.

Ганин отхлебнул из фляжки и пошел к нему. Встав рядом, он долго разглядывал лошадей на поле, потом спросил:

— Ну и как это все работает?

— Что?

— Ну вот это все: лошади, деньги.

— Удача, — ответил мужчина, лишь мельком взглянув на Ганина и убирая деньги в карман.

— Да ладно! — усомнился Ганин.

— Серьезно.

— И как часто вам везет?

— Ну... почти всегда. Я везучий.

— Может, и меня заразите своей... везучестью? Если, конечно, это не через поцелуи передается.

— Тут все просто. Одни выигрывают по-маленькому, но почти наверняка, другие рискуют. Как вы. Одни ставят на счастливые цифры, другие на лошадей, третьи — на жокеев. И все ставят на удачу.

Ганин достал мятые бумажки, взятые из кабинета Платова.

— Я ставил на чужую удачу. Одного приятеля.

— Похоже, не так уж и удачлив ваш приятель.

Ганин пожал плечами. Потом достал фотографию Платова.

— Видели тут его?

Мужчина долго всматривался в фото.

— Тут много кто ходит. Про лошадей я еще мог бы рассказать, а про людей...

Ганин убрал фото в карман.

— А про лошадей — можете?

— Ну... это я к слову...

Ганин отхлебнул из фляжки.

— Что это?

— Ну, немного того, немного сего.

Тип взял фляжку, понюхал.

— Водка.

— И она тоже. Хотите?

Тип глотнул.

— Слышали про убийство в горах?

— Что-то слышал... Вы из милиции?

— А если из милиции — то что?

— Ничего. Мне все равно. Так вы из милиции?

— Нет.

— А этот — с фото?

— Так... Знакомый. Мне надо его найти.

— Почему здесь?

— Надо с чего-то начать. Он любил здесь бывать. Это уже кое-что. То есть это пока все, но это уже кое-что. Есть у меня теория: если не знаешь, где искать, глупо бегать. Надо остановиться на месте и просто ждать.

— Чего?

— Ну... что-нибудь постоянно происходит.

Тип хмыкнул.

— Если это ваша теория, то вы никогда не найдете этого своего приятеля.

— Мм... это уж как повезет.

Ганин хлебнул из фляжки.

— Так как насчет лошадей?

Мужчина хмыкнул, посмотрев на Ганина сверху вниз, и направился к выходу.

У конюшен чистили пару лошадей, участвовавших в скачках. Одна, черная, с точеными ногами, неспокойно переминалась с ноги на ногу, то и дело потрясая мордой. Вторая, коричневая, с темной гривой, стояла, вытянув голову. Под ее тонкой кожей видны были набухшие вены.

Ганин смотрел на лошадей из-за невысокой изгороди, отделяющей площадку у конюшни от парка вокруг ипподрома.

От мытых боков лошадей валил пар. Жокей коричневой лошади, весь в грязи, накинул куртку и ушел, лошадей повели в конюшни. Те послушно последовали за конюхами.

На почте была очередь.

Ганин стоял позади женщины, которая держала на руках мальчика лет двух. Пока очередь медленно двигалась к окошку, мальчик внимательно смотрел на Ганина. Тот так же внимательно смотрел на мальчика.

Наконец подошла его очередь.

— До востребования, — протянул свой паспорт Ганин.

Женщина нашла бланк, Ганин заполнил, подписался и получил деньги.

В тесном, с низкими потолками гостиничном баре было накурено. Ганин пил.

Рядом за стойкой сидели две дамы лет тридцати пяти. Кажется, они кого-то ждали.

— Девчата, вы одни? — спросил их Ганин.

— Мы вдвоем, — нейтрально отрезала одна из дам.

— Меня устраивает. Чем больше, тем лучше — я всегда это говорю. Что вам заказать?

В кармане зазвонил мобильник. Ганин достал телефон, посмотрел, кто звонит.

Звонила Софья. Ганин положил мобильник на стойку. Обе женщины молча уставились на Ганина, ожидая, когда он ответит на звонок.

Ганин кивнул на мобильник.

— Одна дамочка. Бюст вот такой, ноги от шеи. Честное слово. Домогается меня, — шутил Ганин. — Говорит, что учительница в школе. Но мы ж знаем эту школу. — Ганин подмигнул. — Сауна, массаж...

— Может, ответишь? — не выдержала крашеная блондинка.

— Зачем? Мне нравится музыка, — ответил Ганин. — Так что вам заказать?

— Если сам не отстанешь, я позову охранника. Ясно? — спокойно сказала молчавшая до сих пор крашеная потрепанная брюнетка.

— Ясно. Облом по всем статьям. В барах вы не знакомитесь и на первом свидании не даете. Но я просто подумал, что бывают исключения...

Женщина повернулась в сторону охранника у входа.

— Ясно-ясно. Ухожу.

Ганин расплатился и вышел из бара.

Он шел по тихой улице. Темнело. Уютно, даже празднично сверкали витрины магазинов. Проезжали мимо машины, спешили по своим делам люди. Ганин нахохлился. Он чувствовал себя здесь чужим.

В «Кодаке» он сдал в проявку две банки с пленкой, обнаруженные у Платова.

Вечером он лежал на кровати. Работал телевизор. Ганин забыл о его существовании. Он смотрел в потолок и курил. По потолку бегали красно-синие световые пятна — за окном зажглась вывеска бара при гостинице.

Ганин включил диктофон.

— Мм... Ганин, что ты тут делаешь? Каждый день ненавидеть свою жизнь, мечтать о каждом понедельнике, с которого начнется что-то лучшее, а в итоге оказаться черт-те где. Лежать тут и пить, пока за окном мигает иллюминация, точно чокнутая новогодняя елка... Жизнь удалась, Ганин. Ты молодец...

Снова зазвонил мобильный телефон. Ганин не обращал на звонок никакого внимания.

— Бросить все и уехать... — подумав, решил он, но после небольшой паузы сам себе возразил: — Ты и так уже уехал. Куда еще? Ты просто пьян, тебе надо баиньки, а завтра будет понедельник и все будет хорошо.

Ганин выключил диктофон. Телефон продолжал звонить.

Ганин встал и пошел принять душ.

На следующий день тучи немного разошлись, то и дело выглядывало солнце, но воздух стал еще морозней. Чувствовалось, что зима совсем близко.

По трассе на огромной скорости проносились машины.

Ганин сидел под навесом на выступе окна автозаправочной станции и наблюдал за машинами. День был холодный, Ганин выдыхал теплые струи пара.

Когда он вошел в магазинчик на заправочной станции, звякнул колокольчик.

Хозяин автозаправки, высокий крепкий мужчина в джинсах и одной футболке, переносил ящики из подсобки за прилавок.

— Здрасьте, — сказал Ганин.

Мужчина перестал заниматься ящиками и уставился на Ганина.

— Тихо тут у вас.

— Тихо.

— Дела, наверное, не очень?

— Интересуетесь автозаправкой?

— А вы ее продаете?

— Продаю.

Ганин обернулся в зал, опершись на прилавок.

— М-да... А место вроде ничего.

— Хорошее место, — кивнул хозяин.

— Не считая того, что в пятистах метрах отсюда сетевая автозаправка, которая может себе позволить продавать бензин дешевле процентов на десять, — добавил Ганин.

— Ну... Если грамотно дело вести... — смутился хозяин.

— Верно. Обновить, покрасить, моделек на работу нанять, чтобы в купальниках флаеры на дороге раздавали. Глядишь, и большое сердце дальнобойщика дрогнет...

— Дальнобойщики сюда не заворачивают.

— Жаль, такая идея и пропадает на фиг. И все из-за этих крепких ребят на больших машинах... А правда, что в горах кого-то убили?

— Да, девчонку одну. Но тут тихо. Такое в первый раз случилось.

— А что насчет того парня?

— Какого?

— Ну того, что с ней был?

Хозяин автозаправки уставился на Ганина.

— Вы кто?

— Какая разница? Так как насчет парня? Вы же видели его в тот день.

— Почему я должен вам рассказывать?

— Почему бы нет? Подозреваете, что пацан — святой и если расскажете о нем, то навалится куча паломников целовать его следы? Так ведь на машинах навалятся, бизнес пойдет в гору. Можно будет еще и сувенирчиками подторговывать.

— Ты больной?

— Я частный детектив. У меня и визитка есть. — Ганин достал пачку мятых, замызганных визитных карточек. — Вот... Обычно срабатывает.

Мужчина внимательно изучил визитку.

— Я ж ничего секретного не выпытываю. Даже сочувствие проявил, вашими делами поинтересовался. Похоже, не очень удачно вышло, но почему бы вам не рассказать?

Ганин с такой неподдельной искренностью посмотрел на хозяина, что тот не смог отказаться.

— Ну был тут пацан. Стоял тут под навесом, когда дождь начался. Долго стоял — пока гроза не поутихла. Приятный паренек. Вежливый такой. Воспитанный. Да не мог он ее убить.

— Почему? У него рук нет?

— Я их с подружкой часто видел: они все в горы ездили, иногда заходили что-нибудь купить. Ну там воду или шоколадки. Детишки совсем. Обожали друг друга.

На заправку свернула «Газель», хозяин автозаправки поспешил к водителю.

— Не мог убить, потому что не мог. Отличный аргумент, который тут всех устраивает, — прокомментировал Ганин на диктофон. — Все-таки в мире есть справедливость: милые, очаровательные даже, подростки никого не убивают. Убийцы — это одинокие сорокалетние, склонные к облысению мужики. Так во всех учебниках по криминалистике написано. Через пару лет, Ганин, ты тоже кого-нибудь убьешь — только потому, что, обозлившись, начнешь лысеть.

Ганин вышел на улицу и сел на подоконник, достал фляжку и, сделав пару глотков, стал смотреть на проезжающие машины.

Вечером Ганин снова пил в гостиничном баре. Бар уже закрывался, остались Ганин и еще какой-то забулдыга. Уборщица мыла пол, официант собирал рюмки и бокалы со столиков, бармен дремал за стойкой. Рядом с Ганиным на стойке лежала стопка новеньких книг.

В номере Ганин просматривал книги, посвященные лошадям. На глянцевых страницах были рисунки разных пород, портреты именитых коннозаводчиков.

Ганин выгреб из кармана квитки с ипподрома — свои и Платова — вмес-

те с мелочью, ключами и сложенной пополам фотографией Платова.

Он сел, рассматривая фотографию Платова, потом достал распечатанную им фотографию с двойной экспозицией. Обнаженная женщина. Тонкие руки, прикрывающие грудь, изгиб шеи, взгляд, будто стесняющийся и при этом полный достоинства и понимания собственной скрытой красоты.

Ганин лег, положив обе фотографии — Платова и обнаженной женщины — на подушку.

— Ганин, это тебя не касается, — сказал он сам себе. — Хотя... — добавил он, подумав.

Наутро Ганин снова стоял на дороге в горах — в том месте, где таксист, по его словам, высадил Платова.

Зависла настороженная тишина. Где-то далеко запела было птица, но тут же оборвала трель. Снизу поднимался едва различимый монотонный гул автотрассы.

Ганин представил себе, как...

Двое молодых людей — Зоя и ее парень — едут на велосипедах. Они веселы. Она смеется и крутит педали быстрее, он спешит за ней, догоняет, обгоняет. Она останавливается. Он не замечает. Замечает, только когда оказывается метрах в двадцати от нее. Тоже останавливается.

Потом ее рука. Она неподвижно лежит на выпуклой, изрытой бороздками коре дерева. Она старается не дрогнуть: по руке ползет божья коровка. Но пальцы непроизвольно вздрагивают. Она прижалась к дереву. Он осторожно обнял ее и ствол дерева и неумело прижался губами к ее щеке. Она будто не реагирует, она наблюдает за божьей коровкой, ползущей по руке, потом по запястью...

На метеостанции лаяла собака.

Бешено вращался ветряк. Порывы ветра с силой гнали листья и мусор по асфальтовым дорожкам и по траве.

На площадке возились двое мужчин. Они ремонтировали вышедшее из строя оборудование.

В коридоре слышно было, как в одной из комнат громко работает радио. Коридор насквозь продувался ветром, и то и дело хлопала одна из дверей.

Ганин разговаривал с той же женщиной, которая открыла ему дверь кабинета Платова в первый его приезд. Они стояли на импровизированной смотровой площадке в саду за деревьями. Отсюда открывался вид на горы, пики которых тонули в тяжелых облаках.

— Я не думала, что все так... повернется. Никто не знает, что за человек рядом, — сетовала женщина. — Сидишь с ним за одним столом, а потом он оказывается убийцей...

— Я понимаю.

— ...Я беру людей на работу, не спрашивая об их прошлом. Если я буду спрашивать — сюда вообще никто не поедет... Документы у него были в порядке. Диплом, трудовая книжка...

— Я могу на них взглянуть?

— У меня все забрали. Приезжали из прокуратуры...

Женщина замолчала, озадаченно заправляя выбившиеся из-под капюшона куртки волосы. Ганин смотрел вниз, на горы, по склонам которых причудливо ложились тени.

— Мне тут нравится. Может, меня возьмете на работу?

Женщина вопросительно посмотрела на него.

— Я серьезно.

— Зачем это вам?

— Горы, тишина... ну и вообще. У меня техническое образование... незаконченное. Но я умный. Быстро учусь.

— Нам нужен инженер с опытом работы. Оборудование старое. Вряд ли вы разберетесь... — Она недоверчиво покосилась на него. — Вы это серьезно?

— Я всегда говорю серьезно. Почему всем кажется, что я шучу?

— У вас же есть работа.

— Ну да, — неохотно согласился Ганин.

В сквозном коридоре никого не было. Ганин остановился у кабинета Платова. Таблички уже не было. Ганин увидел ключ в замке. Он приоткрыл дверь.

Женщина что-то лихорадочно искала в ящиках стола Платова, она

нервно разбрасывала бумажки, заглянула под стол...

— Вы ищете пленки?

Женщина обернулась. Это была женщина с фотографии с двойной экспозицией.

Она убрала с лица растрепавшиеся волосы и изумленно смотрела на Ганина, силясь понять, что он тут делает.

— Боже, какой взгляд! Выяснить, не эти ли глаза обрекли Платова, — произнес Ганин на диктофон.

— С чего вы взяли, что я...

— Дайте подумать. Кольцо на безымянном пальце. Муж далеко. Красивой женщине скучно вечерами одной...

— Они у вас?

— Я не осуждаю. Мне все равно.

— Отдайте.

— Вы тут работаете?..

— Они не ваши, — не слушая Ганина, продолжала женщина.

— Согласен. Глупый вопрос, вряд ли тут есть кто-то посторонний, кроме меня. Кстати, Ганин, частный детектив. А вы?

— Отдайте пленку.

— Да нет же, так никакого разговора не получится. Если я буду говорить о своем, а вы о своем...

— Лариса. Отдайте пленку.

— Лариса. Хорошо. Я живу в гостинице на Троицкой. Заходите как-нибудь вечером. Обсудим.

Она устало села на край дивана.

— Зачем вы здесь? — спросила она.

— Хотел поговорить с вами.

— Почему со мной?

— Потому что вас, похоже, единственную тут волнует, что случилось с Платовым. Думал, вы мне поможете.

— А вам это зачем?

— Мне за это платят. Хотя я сомневаюсь, что смогу помочь.

— Тогда откажитесь.

Он пожал плечами.

— Не все так просто.

Сев рядом с Ларисой, он стал перебирать выброшенные женщиной из стола Платова журналы, бумажки с записями.

— Тут уже все переискали люди из прокуратуры. Если бы что-то было... — сказала Лариса.

— А как насчет самого Платова? Что он за человек?

— Я почти ничего о нем не знаю. Так. Иногда проводили вместе вечера. Он не очень рассказывал о себе.

— Значит, вы рассказывали?

— Нет.

— Тогда о чем вы трепались? Или сразу — в койку?

Она посмотрела на него.

— Вы действительно хотите, чтобы я вам помогала?

— Извините.

— С ним было интересно. Просто интересно.

Ганин встал, автоматически достал диктофон и продиктовал на него:

— Ничего личного. Встречи с замужней женщиной. Избегает обязательств?

— Что вы делаете?

— А?.. А! Говорю сам с собой. Не обращайте внимания.

Ганин выключил диктофон.

— Как вы думаете, Юра действительно убил эту девочку? — спросила Лариса.

Ганин пожал плечами.

— А вы как думаете?

— Не думаю, что он способен.

— Вряд ли мы сами знаем, на что способны. Я, например, думал, что смогу с парашютом спрыгнуть, а когда оказался уже в вертолете и деваться было некуда, а мне еще и инструктор-ша нравилась...

— Его посадят?

— Если найдут.

Она посмотрела на него.

— Отдайте пленку.

— У меня нет с собой. Честно.

Лариса внезапно расплакалась. Ганин растерялся, не зная, что делать, но потом обнял ее, прижал к себе. Она не сопротивлялась. Она продолжала плакать, уткнувшись в его плечо. Ганин по-прежнему чувствовал себя неловко.

В «Кодаке» фотографии выдавал все тот же парнишка лет шестнадцати. Он был донельзя серьезен и старался не смотреть на Ганина.

В баре за столиком Ганин курил, разглядывая фотографии. Там были все те же пейзажи. Несколько фотографий в городе с попавшими в кадр случайными прохожими — таких было мало.

Ганин мельком просмотрел фотографии, на одной внезапно остановился. Он внимательно всматривался в снимок. Потом, сложив фотографии, расплатился и вышел.

В номере Ганин курил, сидя в кресле, и рассматривал фотографию.

Горный пейзаж. Зоя — та самая убитая девушка — на первом плане с ракеткой для бадминтона. Она поднимает волан и улыбается фотографу. Случайный бытовой снимок. Невинная улыбка девушки.

— Хм... Ты знал ее. Что же между вами было?

Ганин представил Зою, лежащую в замерзшей луже, с распахнутыми глазами, оледенелыми губами, ее тонкие пальцы подо льдом...

Часть третья

Туча вот-вот собиралась разродиться ливнем.

Платов ходил по окрестностям, то и дело заглядывая в видоискатель фотоаппарата в поисках картинки. Он вышел к заросшему травой обрыву. Внизу двое — Зоя и ее парень — играли в бадминтон. Она смеялась, легко порхая и отбивая удары. Парень был скован, он медленно и только в крайней необходимости сдвигался с места — часто пропускал волан, отчего Зоя еще больше смеялась. Их велосипеды стояли прислоненные к нескольким чахлым березкам. Парень хмурился. Очередной раз пропустив волан, он неохотно направился его искать.

Платов пошел дальше.

Позже он снова вышел к поляне — только с другой стороны. Молодых людей не было. Их велики стояли на прежнем месте. Платов осмотрелся по сторонам.

Было тихо. Он встревожился и подошел ближе. И снова осмотрелся. Никого не было.

Внезапно позади хрустнула ветка — Платов обернулся. Зоя оказалась прямо перед ним.

— Волан, — сказала она, улыбнувшись и поднимая из травы бадминтонный воланчик.

— Я нашла! Нашла! — крикнула она и поспешила к велосипедам.

Платов пошел прочь.

Он увидел парня далеко от поляны — он сидел на краю обрыва. Все с тем же хмурым выражением. Он не заметил Платова.

Платов внезапно проснулся и понял, что это сон...

Ганин внезапно проснулся и понял, что это сон про Платова и его сон...

За тонкой стеной у соседей работал телевизор. На кровати сидела Лариса в неглиже.

— Плохой сон? — спросила она, улыбнувшись.

— Да. Нет... Не знаю. Просто сон. Давно я... сплю?

— Час. Я вернулась из ванной, а ты уже...

— Прости.

— Ничего.

— Это не потому, что мне... что ты меня не интересуешь, — стал оправдываться Ганин, поднимая с пола рубашку и джинсы. — То есть... это вообще никак не связано с тобой, просто я часто сразу вырубаюсь после секса. Это со мной бывает. То есть это как раз потому, что все было здорово.

Лариса улыбнулась.

Ганин сел, стал натягивать через верх застегнутую на пуговицы мятую рубашку.

— Я был почти уверен, что ты придешь, — заметил он, запутавшись в рукавах.

— И что? Ты решил, что я сплю со всеми, кто меня позовет?

— Нет, не думаю.

— Думаешь. Мне все равно, что ты думаешь.

Она сказала это равнодушно.

Ганин быстро натянул джинсы.

— Может, пойдем куда-нибудь? — предложил он.

— Куда?

Ганин и Лариса сидели в баре. Он пил водку. За окном стемнело. Люди спешили по домам. Сине-красные неоновые буквы бара отражались в окнах здания напротив. Лариса была в элегантном платье.

— Я был уверен, что ты придешь, но что ты останешься...

Лариса то и дело оглядывалась по сторонам.

— Что, Платов не водил тебя в бар? — спросил ее Ганин.

— Нет. У моего мужа есть друзья. Если кто-то увидит меня с тобой... Тебе обязательно столько пить?

— Это только начало. Для разминки.

Она улыбнулась.

— Почему вы расстались с ним? — спросил ее Ганин.

— С Платовым? Мы не расставались. Да ничего особенно-то и не было. Разговаривали. Он и был-то тут всего несколько месяцев. Ну мы переспали пару раз — и всё. С ним было легко, не так, как с другими. Он ничего не изображал, не делал вид, что влюблен. — Лариса закурила тонкие дамские сигареты, глядя куда-то в зал через Ганина. — Никаких ухаживаний. Мы просто трахались. Это было честно...

— А слезы?..

Лариса нахмурилась.

— Это не важно, — с досадой ответила она.

— А фотографии?

Она пожала плечами.

— Где он жил, когда приезжал на выходные?

— Я не знаю. Подозреваю, что у него было много женщин. Наверняка у какой-нибудь из них он и зависал. Мы можем говорить не о нем? Ты что, все еще в деле?

— Мне платят — ты помнишь? Так почему бы и нет?

Она рассмеялась.

— Что?

— Классная у тебя работа. Шляешься по барам, играешь на ипподроме — и все это твоя работа! Тебе еще и платят.

— У меня есть теория: я ее проверяю.

— Теория? Она в том, что если много пить, играть на скачках и трахаться со мной — в общем, жить, как Платов, — то течение вынесет тебя туда же, куда и его? И однажды ты придешь в себя где-нибудь под забором в обнимку с ним?

— По-моему, в этом есть логика.

— Ну и как успехи?

— Пока никаких, — признался Ганин.

— Ясно.

Лариса вдруг помрачнела.

— Я найду его. Правда, — поспешил заверить Ганин.

Лариса перегнулась через стол и, задрав рукав его свитера, посмотрела на часы на его руке.

— Ого! Уже девять.

— Когда я тебя увижу?

— А тебе это нужно?

— Нужно, раз спрашиваю.

— Посмотрим. Пойду.

Она встала.

— Я бы проводил, — предложил Ганин.

— Как бы тебя не пришлось провожать.

— Я в норме.

— Я вижу.

Он взял ее за руку.

— Можно нанести ответный визит?

Она выразительно посмотрела на него и ушла.

На ипподроме был последний заезд. День был пасмурный, то и дело принимался дождь. Дул ветер. Не дождавшись конца заезда, Ганин пошел вниз.

У касс стояла очередь. Ганин встал в конец. Зазвонил телефон. Ганин глянул на экран и убрал телефон подальше — во внутренний карман куртки. Телефон перестал звонить. Потом зазвонил снова. Люди в очереди оборачивались на него.

Ганин сидел на пустой трибуне, перекусывая чипсами и пивом. Рядом с ним присел его новый знакомый с ипподрома.

— Ну как успехи?

Ганин вытащил из кармана кучу смятых ипподромных квитков и картинно бросил их лететь по ветру.

— Триста рублей. Пять тысяч поставил — триста получил, — пояснил Ганин.

— Хм.

— А вы?

— Угадал победителей в семи заездах.

— Как вы могли знать, что Греза сойдет в третьем заезде? Она была фаворитом.

— Интуиция. Я же говорил: мне везет.

Ганин протянул ему чипсы. Тот не отказался — взял несколько.

— Сколько стоит ваша интуиция?

— Ну... Половину за выигрыш, — ответил мужчина.

— Дорого.

— Как хотите.

Снова зазвонил телефон.

— Это ваш.

— Знаю, — ответил Ганин.

— Жена?

— Нет. Совесть.

— Хм.

Ганин неохотно достал мобильник.

— Ганин. Да, Софья... Я не мог ответить.

Мужчина встал, пошел вдоль трибуны.

— Да, был занят... Ну, кое-что... Алло! Вас плохо слышно... Я? На ипподроме... Нет, я ищу его, я не трачу время, я ищу... Это не так просто. Если вас не устраивает моя работа... Я понимаю, я делаю, что могу. Обычно я за такое не берусь, я говорил вам... Нет. Я не отказываюсь, если вы не отказываетесь от моих услуг... Отлично... Да. И еще. Хотел и сам звонить... Я на мели. Как куда? Я могу отчитаться за все потраченные деньги... Ну сколько сможете, я же говорил: мои услуги недешевы. Если вас это не устраивает, можете поискать другого... Хорошо. Туда же — на главпочтамт.... Хорошо, я позвоню. Как только будет что-то определенное.

Он выключил телефон, тяжело выдохнув воздух. Изо рта шел пар. Ганин еще пару раз дохнул теплым воздухом и посильнее закутался в куртку.

— Не нашли еще своего приятеля? — кивнул на телефон мужчина.

Ганин отрицательно покачал головой.

— И что же ваша теория? — спросил мужчина. — Насчет того, что надо сидеть и ждать?

— Может, надо сидеть и ждать где-то в другом месте? — предположил Ганин.

Ганин осматривал комнату Зои. Ее мать стояла в проеме дверей. Девичья комната: кровать, стол, в ящиках которого тетрадки, учебники, плюшевые игрушки на подоконнике, книжки на полу у кровати. Зеркало, косметика. У дверного косяка отметины: Зоя в два года, в три, в пять, в двенадцать...

Ганин перелистал пару тетрадей на столе. Девичьи глупости, сердечки на последней странице, фотография Зои с Олегом. Бытовой снимок.

— Это был ее парень?

— Да. Олег. Они в одном классе учились.

— Думаете, у них было серьезно? — спросил Ганин. — Ну в смысле...

— Да какое «серьезно» может быть в пятнадцать лет.

— Я в пятнадцать лет пытался отравиться.

— Из-за любви?

— Нет. Так просто. Интересно было... Хотя и из-за любви, наверное, тоже.

— До этого лета они вообще не обращали друг на друга внимания. А тут... Это просто гормоны. Олег хороший парень, из приличной семьи... — Мать девушки терла опухшие от слез глаза, говорила она спокойно, даже как-то отстраненно. — У нее не было секретов от меня. Я подумала: она уже взрослая. Или я запрещу ей встречаться с ним и тогда она все равно будет с ним встречаться, но не будет рассказывать мне, или я разрешу.

— Они ссорились?

— Ссорились. Но несерьезно. Потом часами висели на телефоне. Или Олег приходил к нам. Даже среди ночи. Они мирились, долго говорили. И потом всё по-новой.

Ганин показал женщине фотографию Платова. Фотография помялась в куртке Ганина, она была согнута пополам, отчего поперек образовалась белая складка.

— Вы когда-нибудь видели этого человека?

Женщина внимательно и долго разглядывала фотографию.

— Это ведь он, да?

— Это Платов.

— Мне в милиции показывали его фотографию, но другую. Почему он сделал это?

— Не знаю. Так как? Может быть, Зоя знала его?

— Нет. Зоя точно не была с ним знакома.

— Или она не все вам рассказывала. Девочки любят секреты.

— Я же вам говорю...

— Ну да, да, я понял: ваша дочь исключение. Только вот у меня есть фотография вашей дочери. Эту фотографию сделал Платов...

Во взгляде женщины появилась тревога.

— О, там ничего такого, — поспешил успокоить Платов. — Просто ваша дочь где-то в горах. И она улыбается фотографу. Может быть, это случайный снимок, просто ваша дочь попала в объектив, а может быть...

— Думаете, он специально следил за ней? — еще больше встревожившись, спросила женщина.

Ганин еще раз окинул взглядом комнату.

— Понятия не имею.

На школьном дворе мальчишки гоняли мяч. Поле было глинистое, с темными лужами в углублениях. Ворота без сетки стояли в воде. Полный мальчишка ходил по краю лужи и наблюдал, как на противоположном конце поля одноклассники дрались за мяч. Он был вратарь.

Ганин легко нашел среди играющих мальчишек Олега. Тот в азарте сбросил свитер и бегал по полю в грязной футболке. Лицо его разрумянилось от игры на свежем воздухе.

— Давай, Санек! На меня! На меня! — кричал он долговязому парню в толстовке с короткими для него рукавами.

Пас. Олег ловко принял мяч и повел его к воротам противника. Но парень покрепче из другой команды толкнул его, Олег растянулся на грязной земле. Но тут же вскочил, побежал за мячом. Выбив мяч у противника, он пнул его, мяч улетел с поля. Мальчишки на краю поля побежали за мячом, но его уже вытащили ребята из младших классов — шкеты, сбежав с уроков, наблюдали за игрой старшеклассников. Игра продолжилась.

Олег вдруг как будто почувствовал взгляд Ганина. Он посмотрел на него, силясь понять, отчего стал объектом пристального внимания... В голову ему попал мяч, Олег снова включился в игру, тут же забыв о Ганине.

Ганин ушел.

Подходя к своему номеру в гостинице, он увидел, что дверь приоткрыта. Ганин насторожился. Ногой распахнув дверь, он заглянул в комнату.

У окна стоял следователь. Жуя жвачку, он смотрел в окно. Услышав скрип паркета, он обернулся. Ганин стоял в дверях комнаты. Ящик тумбочки был приоткрыт, сумка Ганина лежала прямо на кровати. Рядом валялись книги о лошадях, чеки с ипподрома, небрежно брошенные пейзажи Платова.

— Извините, что без приглашения.

— Всегда пожалуйста, — настороженно ответил Ганин.

— Я тут почти два часа прождал. Горничная шепнула мне, что вы, наверное, в баре. Я и там вас искал. Но бармен сказал, что сегодня вы туда еще не заходили.

— Я запасливый.

Ганин показал фляжку во внутреннем кармане куртки.

— Нашли что-нибудь?

— Я ищу *кого*-нибудь. Вернее, кого-то определенного, — по привычке, но с некоторой настороженностью стал шутить Ганин. — Конечно, было бы куда проще подсунуть моей клиентке первого попавшегося мужика. Но, подозреваю, ей хочется именно ее брата. Она, видите ли, разборчива. Не понимаю, зачем он ей сдался.

Следователь пропустил шутки Ганина мимо ушей.

— Этот человек убил девочку. Вы ведь понимаете, что скрытие информации — это подсудное дело?

— Или ее убил не он.

Следователь встал прямо перед Ганиным, сложив на груди руки и уставившись в упор.

— Почему вы так настаиваете на своем?

— Для равновесия. Мне все равно. Правда. Если бы вы твердили, что он не убийца, я бы в ответ говорил, что это мог быть и он. — Ганин тоже сложил руки на груди. — Мне платят за то, чтобы я его нашел. Посадите вы его потом или нет — меня не касается.

Следователь поддел за шнурок и вытащил из кармана Ганина диктофон. Вытащив его, он как бы между прочим стал задумчиво вертеть его на пальце. Ганин смолчал.

— Я все-таки надеялся, что у вас найдется что-нибудь интересное, — произнес следователь.

— Если бы я знал, оставил бы в сумке пару журналов «Плейбоя».

Следователь кивнул на фотографии в ящике тумбочки.

— Интересные снимки, да? Не возражаете, если я пленку заберу? Насколько я понимаю, она не ваша?

Ганин все понял.

— Мать девчонки настучала?

— Она хочет, чтобы убийца ее дочери был пойман и наказан. Это ведь справедливо, как вы считаете?

Следователь показал, что пленка у него уже в кармане и пошел к выходу.

Когда дверь закрылась, Ганин закрыл ящик тумбочки и сбросил сумку на пол. Сев на кровать, он задумался. Потом рванулся за следователем в коридор.

— Диктофон-то отдайте!

Следователь ухмыльнулся и ушел.

Ганин вернулся в номер, раздраженно смахнул сумку на пол. Потом взял книгу о лошадях. Фотографии Зои и Ларисы были в книге. Следователь их не нашел. Ганин сел. Достав фотографию Платова из кармана, он стал внимательно изучать его лицо.

Ирэна Александровна — та же женщина, которая показывала кабинет Ганину, — вела Платова по коридору.

— На верхнем этаже жилые комнаты, внизу — кабинеты, плюс комната отдыха.

Навстречу им попался невысокий мужчина в пиджаке поверх футболки.

— Ирэна Александровна, ждем вас в диспетчерской.

— Я приду. Начинайте без меня. Кстати. Это наш новый инженер.

Мужчина быстро пожал Платову руку и прошмыгнул дальше.

— Вот ваш кабинет.

Она открыла дверь в небольшую комнатку в темном коридоре.

— Осмотритесь потом.

Рядом с его кабинетом была распахнута дверь.

— Этот коридор ведет в столовую и в техотдел.

Платов обошел все двухэтажное здание метеостанции. Здание было построено в восьмидесятых. Недавно был проведен капремонт. Ровные прямоугольники комнат, везде пластик и алюминий. Минимализм, как на судне. Все было рационально, функционально и чисто.

В столовой они застали парня, который доедал холодный ужин и слушал плейер. Он не обратил на Платова никакого внимания. Даже не выключил плейер, только глянул и кивнул в знак приветствия.

— А остальные?.. — уже в коридоре спросил Платов.

— Скоро приедут из города. Вечером будет автобус. Штат почти весь укомплектован, не хватает только врача. Он был, но прожил тут две недели и уехал.

Они прошли через комнату отдыха — прямоугольное помещение с диванами, креслами, телевизором, столами с нардами и шахматами и одним бильярдным столом. Через открытую дверь в коридоре женщина кивнула на улицу.

— Там наш сад. Вишня, яблони. Там узел связи. Мобильные здесь не работают, связь только по обычному телефону. Я вас пока не буду оформлять. Осмотритесь. Когда точно решите остаться — скажете.

Они поднялись на второй этаж.

— Вот ваша комната.

В узкой комнате стояло две кровати, на одной из них лежал мужчина лет сорока с голым торсом. Он смотрел по портативному телевизору футбольный матч.

— Толик, это наш новый инженер. Толик — техник.

Мужчина встал, они пожали друг другу руки.

— Платов, — представился Платов.

— Устраивайтесь, — сказала Ирэна Александровна и ушла.

Платов поставил сумку на кровать и осмотрелся.

— Ну? За кого болеем? — спросил его Толик.

Стемнело. Платов включил свет в своем новом кабинете. Ящики стола были пусты. Он прилег на кожаный диван, какие

обычно бывают в приемных какого-нибудь начальства средней руки. Диван был коротковат для него и слишком мягок.

Позже к метеостанции подъехал автобус. Приехали остальные сотрудники. Женщины ушли на кухню попить чай и посплетничать. Мужчины разошлись по комнатам, только парень из столовой в одиночку лениво гонял шары на бильярдном столе. Громко работал телевизор.

Дверь в кабинет Платова была едва приоткрыта. Он выключил свет и курил в темноте.

Дождавшись, когда в коридорах все стихло, он закрыл дверь на ключ и вышел.

В переходе в столовую Ирэна Александровна отчитывала молодую женщину. Платову не было видно их лиц.

— ...Я понимаю, что вам кажется, что вы так незаменимы, что можете плевать на свои обязанности. Но я этого не допущу, — раздраженно говорила Ирэна Александровна. — Еще раз подумайте, хотите ли вы тут работать, и если да, то прошу вас впредь проверять ваши отчеты, я не собираюсь вас защищать...

Платов, оставаясь незамеченным, вышел в сад.

В темноте шумели деревья. Платов старался не попадать в светлые прямоугольники льющегося из окон станции света.

Сад был на пологом склоне, вниз вела тропка. Платов обошел сад за десять минут. По периметру сада был забор. Платов остановился. Он видел в окнах первого этажа комнату отдыха. Там было несколько человек. Женщины с чашками чая перешли туда и сидели у телевизора. Мужчины играли в нарды, разговаривали.

Платов прошел насквозь через коридор к выезду. Осмотрел площадку с приборами и датчиками. Остановился у пса на цепи. Тот тихо зарычал.

Платов подошел ближе. Пес поднялся и настороженно смотрел на него. Платов медленно протянул к нему руку. Пес зарычал сильнее. Платов сделал еще один шаг.

— Успокойся. Свой.

Мышцы пса напряглись — он готов был рвануться на Платова. Платов медленно присел на корточки рядом с псом.

— Иди сюда.

И положил руку ему на ошейник.

Пес перестал рычать, но был все так же напряжен.

— Хороший мальчик, — потискал его под ошейником Платов. — Хороший пес.

— Впервые вижу, чтобы эта сволочь кому-то далась гладить.

Платов обернулся. У ворот курила Лариса. Она курила нервно и смотрела на Платова с собакой.

— Может быть, никто просто и не пытался, — сказал Платов и встал.

Лариса была в тонкой блузке и юбке.

— Я вас еще не видел.

— И больше, наверное, не увидите... Эта дура Ирэна... Она меня не выносит. Надоело. Лезет в мои бумаги, перепроверяет, как будто я ей школьница...

— Кажется, я случайно слышал, как она вас... отчитывала...

— Это не важно. Все не важно. Уеду к черту.

Лариса загасила недокуренную сигарету и направилась к двери.

— Спокойной ночи, — сказала она, не оборачиваясь.

Рано утром туман окутал окрестности. Деревья вокруг были влажными, почва из ила и листьев мягко пружинила под ногами. Платов в легком пальто нараспашку бродил по окрестностям. Рядом засвистела трясогузка. Она спрыгнула на землю и повела Платова от своего гнезда. Платов вышел к разбитой асфальтовой дороге, по которой накануне приехал на станцию. Дорога терялась в обрывках тумана, откуда-то снизу доносился гул автострады. В островках леса пели птицы. Платов сел на краю обрыва, уперев локти в острые коленки.

Лариса видела из окна, как Платов вернулся на станцию — чуть сутулящийся, с растрепанными ветром волосами, в темном пальто, промокшем от утренней влаги. Лариса видела, как Платов открыл ворота, как вошел в коридор.

Платов включил настольную лампу. Открыв ящики стола, он долго смотрел на них, потом взял оттуда пару технических журналов, неохотно пролистал. Потом достал из своей сумки крем для обуви и щетку и стал натирать ботинки.

В дверь постучали.

— Открыто.

Дверь открылась. На пороге стояла Лариса.

— «Платов Ю.А.», — прочитала она принесенную табличку для двери.

— Тут всем такие раздают?

— «Платов Ю.А.»? Да нет, просыпающимся раньше других обычно выдают птичьи фамилии, но мне показалось, что Платов вам больше подходит, — вот я вам и заняла.

— Спасибо.

— Можете положить ее в карман, а можете на дверь повесить.

Платов положил табличку на стол.

— Я вчера вечером была не очень вежлива. Вы простите. Просто расстроилась…

— Да все в порядке.

Лариса заметила аккуратно сложенные на диване одеяло и подушку.

— Вы тут ночевали?

— Не люблю футбол.

— Тяжело вам придется.

— Я уже понял.

Платов мягко улыбнулся, в глазах на миг возник теплый огонек. Отчего Лариса даже смутилась, почувствовав себя немного беспомощной.

— А где ваши вещи? — спросила она.

— Вот, — указал он на сумку.

— Это все? — удивилась Лариса.

Платов кивнул.

— Завтрак через пятнадцать минут. У нас тут все по расписанию.

— Я не хочу завтракать.

— Будете и сегодня от всех прятаться? Не получится. Пойдемте. Ирэна хочет познакомить вас с нашим дружным коллективом. Не переживайте, мы ровно настолько тут все «дружны», чтобы только не мешать друг другу.

Было зябко. Через открытую дверь автобуса ветер выдувал тепло. В автобусе было несколько человек. Лариса дремала. Водитель сел на свое место и завел мотор.

— Подождите!

К автобусу спешил Платов. Когда он заскочил, дверь закрылась и автобус тронулся.

Платов сел позади Ларисы.

— Все-таки решили ехать? — спросила Лариса.

Он кивнул, засунув руки в карманы пальто.

— Чем думаете заняться в городе? — снова спросила Лариса, обернувшись к Платову.

— Не знаю.

Платов не был настроен продолжать диалог. Лариса поняла это и отвернулась.

На ипподроме готовились к первому заезду. Играла музыка. Платов рассматривал людей и лошадей. Особенно его привлекла черная лошадка, которая нетерпеливо похаживала и то и дело вскидывала голову. Объявили начало заезда.

Черная лошадка сначала шла в общей массе, отстав от фаворита на три корпуса. Но к середине заезда уверенно пошла вперед и к финишу легко пришла первой.

Платов уже стоя наблюдал финиш…

В своей комнате-кабинете Платов выгреб из кармана выигранные деньги и квитки со ставками с ипподрома и небрежно бросил их в ящик стола. На столе стояла запечатанная посылка, оклеенная синими ленточками с надписью «Почта России». Налив себе из бутылки и глотнув, Платов открыл ящик. В нем оказались черный шерстяной свитер, вязаные теплые носки. Остальное Платов смотреть не стал. Отставив ящик с его содержимым на пол, он выпил.

В комнате отдыха мужчины со станции смотрели футбол.

Лариса постучала к Платову и приоткрыла дверь.

— Я испугалась, что вы уже не вернетесь.

— Испугались?

Платов улыбнулся со скрытой теплотой, как бы немного сверху. Лариса уже второй раз почувствовала это смущение рядом с ним.

— Ну то есть… Мне показалось… я так подумала. Автобус ждал вас полчаса.

— Я не рассчитал время. Родные прислали зимние вещи. Простоял в очереди на почте. Пришлось добираться на такси.

— О, это недешево.

Он кивнул. Она хотела было уйти.

— Лариса, — остановил ее Платов.

Она обернулась.

— Чем сейчас занимаются остальные?

— Футбол смотрят.

— А вы?

Она пожала плечами.

— Тогда, может… выпьем?

Она внимательно посмотрела на него...

В подъезде было сыро, пахло плесенью. Наверху вздрогнул и поехал лифт.

Ганин нашел нужный почтовый ящик и с трудом вскрыл его скрепкой. В ящике лежали две бесплатные газеты, рекламные листовки и счет за телефон. Ганин взял все это и попытался закрыть ящик. Но замок сломался: внутри обломилась и застряла часть скрепки. Ганин прикрыл ящик и пошел вверх по лестнице.

У нужной двери он позвонил. Долго никто не открывал. Наконец за дверью зашуршали.

— Кто там? — спросил мужской голос.

— Почта, — ответил Ганин.

Дверь открыл мужчина лет сорока. Крепкий, плечистый, в джинсах и толстовке. Он немного сощурился, вглядываясь в лицо Ганина.

Ганин протянул ему газеты, листовки и счет.

— Спасибо. Раньше в ящик забрасывали, — взяв почту, сказал мужчина.

— Почта меняется.

— Кто это? — раздался женский голос.

Позади мужчины в конце коридора показалась Лариса.

— Почтальон.

Лариса увидела Ганина. Тот приветственно кивнул ей.

— У нас новый сервис — доставка на дом, — широко улыбаясь, сообщил он Ларисе.

— Спасибо, до свидания, — сказал мужчина и закрыл дверь.

Ганин ухмыльнулся у закрытой двери и медленно пошел вниз.

Он ждал во дворе. И не ошибся. Через некоторое время к нему вышла Лариса.

— У тебя что, половое недержание?

— Ага.

— Почтовый ящик сломал.

Он кивнул на окна дома.

— Это был твой муж?

— Да.

— Никогда не понимал женщин.

— Он нормальный, порядочный мужик.

Ганин кивнул и серьезно ответил:

— Я именно так и подумал.

Она смутилась.

— Это не твое дело. У тебя есть какие-нибудь планы? — спросила она.

— Нет. У тебя?

— Сказала ему, что иду к подруге. Вечером мне надо вернуться на станцию.

Они прошли под аркой и вышли на улицу.

— Я не увижу тебя пять дней? Ужас! — Ганин посмотрел на часы. — Значит, у нас... часов семь?

— Три. Муж сейчас поедет к своей матери. Мне тоже надо будет у нее появиться.

— Интересно, на что хватит трех часов?

— Могу показать тебе город, — предложила Лариса.

— Вообще-то, я не об этом подумал. Но тоже пойдет.

Они гуляли по аллее.

— Скоро зима. Не люблю зиму, — сказала Лариса, ворошa узким носком сапога желтые листья.

— Поехали в следующие выходные со мной на ипподром? Тебе понравится. Уверен: у тебя счастливая рука.

— Тебе раньше приходилось заниматься чем-то подобным?

— Ставить на скачках?.. А, ты о моей работе. Нет. Не приходилось. Обычно я занимаюсь слежкой. Мужчины ревнуют женщин, женщины мужчин — такой работы всегда много.

— То есть ты стучишь на неверных жен и неверных мужей.

— Никогда. Я джентльмен. Обычно я говорю клиенту, что их спутник жизни кристально чист и невинен.

— Но они тебе платят за правду...

— Они платят за свое спокойствие, которое я им и даю. Каждый живет так, как живет, и я не хотел бы сделать кому-то больно. Это мой принцип.

Ганин улыбнулся и остановился. С обеих сторон аллеи проносились машины, где-то вдалеке молодая пара выгуливала собаку.

— Ты точно хочешь ходить вот так вот? — спросил Ганин.

— А у тебя появился план?

— У меня ноги замерзли. «Ботиночки на тонкой подошве». Честно. Ну вот. Уже насморк.

Ганин с шумом вдохнул воздух.

— Можем зайти в музей, это в двух кварталах.

— Местный краеведческий музей с Айвазовским сомнительной подлинности, парой бивней мамонта и залом трудовой славы?.. Я хотел сказать: гостиница ближе.

Они лежали в постели в его номере. Ганин уткнулся губами в ладонь Ларисы.

— Скажи честно, ты хоть немного занимаешься поиском Платова? — спросила Лариса.

— А ты вправду хотела бы, чтобы я его нашел?

Она освободилась из его объятий и легла на спину.

— Не знаю.

— Это не ответ.

— Он убил эту девочку... Я не могу себе этого представить... Мне бы не хотелось, чтобы это был он... Но тогда...

— Что?

Лариса ответила не сразу.

— Я много думала об этом... Тогда он ушел из-за меня.

— И это хуже? Я просто хотел уточнить.

Лариса села.

— Давай больше не говорить о Платове, — попросила она.

— Мы все время только о нем и говорим. Даже когда ты предлагаешь не говорить о нем — ты опять говоришь о нем. Пф...

Она не ответила. Ганин почувствовал, как она стала вздрагивать, он понял, что она плачет.

— Я боюсь за него, — выдохнула она.

— Ты его не знала. Может быть, он маньяк и убийца. И даже этого ты о нем не знала. Почему тебе не все равно?

— А тебе все равно, с кем ты спишь?

Ганин задумался.

— Я думаю, в жизни редко что происходит хорошее, и если тебе что-то обломилось — то надо пользоваться, пока есть возможность.

— И ты пользуешься?

— Ну да... Ну не в смысле, как сейчас, — спохватился Ганин. — Сейчас не так. То есть я хотел сказать, что с тобой — это не кое-что, это даже Что-то с большой буквы, честное слово...

— Тебе никогда не говорили, что ты зануда?

— Ну почему сразу... Некоторые считают меня симпатягой. Говорят, что во мне есть романтичность. Может быть, во мне поэт умирает.

— Попробуй писать стихи.

— Давно подумываю написать бессмертную Оду Жизни, да все никак не могу придумать рифму к слову «отстой».

— Ты несерьезен, с тобой все несерьезно... И... — Она улыбнулась. — И это хорошо.

— Хорошо, что я не Платов?

— Да.

Она встала и подошла к окну. В глазах больше не было слез.

— «Любовь — как крыло бабочки. Красиво и очень хрупко», — произнес Ганин.

— Это что — твоя поэзия?

— Прочитал в одном общественном сортире между предложением сексуальных услуг некоей Лены и необоснованным утверждением «Жизнь — сука», — пояснил Ганин. — Если бы была сукой, давала бы чаще. Это я про жизнь.

— Когда ты начинаешь пояснять, все становится еще дерьмовее.

— Согласен.

— Уверена, что ты ответил автору, что сомневаешься в его утверждении.

— Ага.

— Что — серьезно?! Ты серьезно обнародовал на стенке туалета свои размышления?!

— Где-то вот столько, — Ганин показал текст размером с тетрадный лист. — Потом карандаш сломался.

Лариса не смогла сдержаться и рассмеялась. Ганин выглядел озадаченным.

— Я не успею к свекрови. Надо бы позвонить.

Она стала искать в сумочке свой мобильник.

Темнело. Вахтовый автобус ждал на конечной остановке.

Лариса вошла в автобус, Ганин сел на скамейку на остановке и с тоской преданного пса смотрел на Ларису. Автобус уехал.

Часть четвертая

Ганин с больной после ночной пьянки головой лежал в постели и тихо стонал.

В ванной возилась горничная.

— Господи, сделай так, чтобы какой-нибудь маньяк поубивал в гостинице горничных, — пробормотал Ганин. — Лучше всего, если бы это был Платов. Он бы всех поубивал... и тут бы я его и взял. Ну почему бы Тебе не явить это чудо, Господи?

— Вы что-то сказали? Мне показалось... — вынырнув из ванной комнаты, произнесла горничная.

— Это я сам с собой. С идиотами это бывает. Не обращайте внимания.

Девушка настороженно покосилась на него и продолжила мыть раковину.

— А вы не могли бы заниматься своими делами, пока меня нет? — крикнул ей Ганин.

— Вы всю неделю тут и все время пьете, — равнодушно ответила горничная.

Когда она ушла, Ганин сел.

— Хватит валяться. Пора... Апф... пора бы что-то делать.

Он с трудом встал.

В баре было немного народу.

— Как обычно? — спросил Ганина бармен.

— Ага.

Бармен стал наливать.

За ипподромом выгуливали лошадей.

Ганин внимательно рассматривал каждую лошадь. На жухлую траву лениво падал снег. Он мгновенно таял на теплых лошадях. Они дышали, выдыхая густой белый пар.

Ганин прижал руки к лицу и дул на озябшие пальцы.

Он дождался, когда лошадей увели в конюшни. На поле никого не осталось. Тогда Ганин перемахнул через изгородь и направился к ближайшей конюшне.

Дверь конюшни была распахнута, Ганин вошел. Внутри у входа горела лампочка.

Лошади стояли в стойлах.

Ганин с непривычки прикрыл нос рукой.

— Запах победы. Здравствуйте, лошадки. Расскажите мне, кто тут у вас самый быстрый.

Он остановился у стойла черной лошади. Лошадь почуяла его и наклонила к нему голову.

— Ах ты, хорошая моя. Тебя можно погладить, или ты кусаешься?

Ганин встал на цыпочки и опасливо протянул руку через ограждение.

Лошадь отодвинула морду, Ганин потянулся еще и едва коснулся пальцами гривы.

— Ты мне нравишься.

В проеме двери появился молодой конюх. Лицо его раскраснелось на легком морозе.

— Что вы тут делаете? Кто вы?

— Я... Я думал, тут сортир. Перепутал. Ну и вонь же тут у вас... — Ганин кивнул на лошадь. — Вот эта вот ничего, да? Как думаете, завтра она сможет прийти первой?

— Я позову охрану.

— Не надо. Я уже ухожу.

Ганин пошел к выходу.

Парень позади него закрыл конюшню на ключ и остался ждать, пока Ганин пересечет поле и перелезет через изгородь.

Стемнело. На улице мигала вывеска гостиничного бара.

Лариса курила, сидя в постели, тонкие сигареты. В комнате было темно. Синий и красный свет поочередно касался обнаженного, будто мраморного тела Ларисы.

Ганин не видел ее лица. Он потянул ее лечь рядом. Она легла, погасив сигарету. Он стал внюхиваться в ее волосы и морщить нос, как от пыльцы цветка.

— Каждую ночь праздник. Как ты тут засыпаешь? — спросила Лариса.

— В детстве я обожал Новый год и каждый раз загадывал желание, чтобы этот праздник тянулся весь год.

— Надо быть аккуратнее с желаниями, — посоветовала Лариса.

— Да. Мораль, в общем-то, правильная. Надо было, конечно, поясс-

нить, что под Новым годом я подразумевал возможность валяться под праздничным столом допоздна и до одурения жевать конфеты, заглядывая под юбки больших теть.

Они помолчали, наблюдая, как по потолку бегают сине-красные пятна.

— Почему ты спишь со мной? — спросил Ганин Ларису.

— Что за вопрос?

— Я всех спрашиваю. Комплекс неполноценности. Ну... Это потому, что я ищу его? Я как лучшая подруга, со мной можно говорить о таком, о чем ни с кем больше не поговоришь?

— Это что — Фрейд?

— Или... я просто клево трахаюсь?

Она пожала плечами.

— Ну не ради же пленки, — продолжил Ганин.

— Ради нее.

Он приподнялся, опершись на локоть, и посмотрел на нее.

— Да ладно.

— Серьезно.

— И если я отдам?..

— Отдай — и я уйду.

Она улыбнулась.

— Тогда зачем мне ее отдавать?

— Я не уйду. Отдай, — попросила она уже серьезно.

— Не могу, — признался Ганин.

— Почему?

— У меня ее нет, — сказал Ганин и сел.

— Как это? Ты же говорил?..

— У меня ее забрали.

— Кто?

— Следователь, который ведет дело Платова.

Она встала и начала одеваться.

— Ты куда? — не понял Ганин.

— Ты... ты идиот — вот ты кто! Зачем ты ее отдал?!

Лариса включила свет. Ганин никогда не видел ее такой. Она не на шутку разозлилась.

— Технически я ничего не отдавал. Он сам взял, — стал оправдываться Ганин. — Слушай, по-моему, мы неплохо проводили время. Зачем тебе уходить? Думаешь, этот следователь будет тебя шантажировать? Чего ты боишься?

— Я просто не хочу, чтобы ее кто-то видел. Это понятно?

— Понятно.

Она пошла в ванную комнату. Ганин встал.

— Он еще и диктофон мой взял, — крикнул ей Ганин.

— Купишь другой.

— Не могу, он часть меня. Там мои мысли. Это как руку или глаз новый купить. В смысле — невозможно.

Он видел, как она красилась перед маленьким зеркалом. Он достал длинные тонкие сигареты из ее сумочки и закурил.

Она вышла.

— Выглядишь теперь, как проститутка, — сказал он.

— Спасибо, — ответила Лариса. Она привыкла к его юмору.

Он пожал плечами.

Она ушла.

Было уже темно. На конечной остановке стоял вахтовый автобус с метеостанции. Салон был освещен. Там уже сидели несколько человек. Дверь была открыта. Ганин наблюдал издалека. Он видел, как в автобус вошла Лариса. Как она прошла в конец автобуса и села к окну. Автобус постоял еще какое-то время, потом двери закрылись, автобус тронулся.

Он сделал разворот по кругу, проехав мимо Ганина. Тот с тоской смотрел на Ларису в салоне — она его, кажется, не заметила.

Автобус уехал.

После Ганин шлялся по улицам. Вечером выходного дня попадалось много гуляющих молодых пар. Они все как назло были счастливы, улыбались и целовались. Ганин закурил и медленно поплелся к зданию ОВД.

Оказавшись у ОВД, он постоял под светящимися окнами, докурил сигарету и пошел к входу.

В коридорах уже было пусто. Дверь кабинета следователя была открыта. Тот одевался, приводя в порядок бумаги на столе.

Ганин постучал по открытой двери.

— Можно?

Тот кивнул.

Ганин вошел.

— Наша милиция работает без выходных?

Следователь не ответил.

— У меня... есть некоторые мысли. Об этом деле... — начал было Ганин.

Следователь стоял за столом, ожидая продолжения, но не слишком им интересуясь.

— Дело в том, что... Я тут подумал... — Ганину было неуютно под странно пристальным взглядом следователя. — Уф... Жарко у вас... Кажется, я не очень здоров...

Глаза Ганина блуждали, он едва качнулся.

— Я подумал об этом деле. И вот что странно... О-о! Воды...

Ганин потянулся, чтобы ухватиться за стол, но не удержался и упал на пол.

— Что вы... стоите? Воды... принесите... — задыхаясь, просил Ганин.

Следователь с каменным лицом продолжал стоять на месте.

Ганин перестал притворяться и встал.

— Ну и в чем был план? Я уйду за водой, а вы пороетесь тут и заберете пленку и диктофон?

— Ну... что-то в этом роде. В конце концов вам все это досталось так же.

— А в голову не пришло, что улики хранятся в закрытом сейфе?

— Рассчитывал, что вы небрежны.

Следователь сел.

— Отдайте хотя бы пленку. Она не имеет к делу никакого отношения, — попросил его Ганин.

— Да?

Следователь открыл ключом ящик стола и достал распечатанные фотографии. Сверху стопки лежала фотография Зои, сделанная Платовым.

— Платов знал жертву, и вы об этом знали. Скажите спасибо, что я не привлек вас за сокрытие улик. Пока.

— Спасибо.

— Что вы еще знаете?

— ...Ничего. Правда.

— Я не верю ни единому вашему слову. Вы всё наврали. Всё. Мы искали вашу клиентку. У Платова нет сестры, его мать живет в Дмитрове. Она понятия не имеет ни о какой Софье. Не знаю уж, на что вы рассчитывали.

Ганин выглядел озадаченным.

— Вы правда не знали?

У следователя сразу поднялось настроение.

— Нет. То есть подозревал, но...

— Хм! Вас просто использовали.

Следователь похлопал Ганина по плечу.

— Уезжайте. Вам тут нечего делать.

Вечером Ганин лежал в ванне и пил, листая книжку о лошадях.

— Стопочку за... — Ганин посмотрел в конец книги, где были напечатаны технические данные о книге, — стопочку за... ответственного редактора Н.К.Васильева. Живи и процветай, друг.

Ганин выпил. Зазвонил телефон. Ганин, не обращая внимания на звонок, налил себе еще. Мобильник лежал на столике у ванны. Ганин глянул, кто звонит. Звонила Софья.

— Да, Софья...

— Не сомневаюсь, что сказать вам нечего. Кажется, я ошиблась в вас, — с едва сдерживаемым отчаянием выплеснула она.

— Да нет. Я именно тот идиот, который был вам нужен.

— Что вы имеете в виду?

— Зачем вы ищете Платова?

— Я же говорила вам...

— Нет, на самом деле. Я знаю, что он вам не брат. Но кто? Вы с ним спали? И он сбежал от вас? Он это может. Зачем была вся эта история про несчастного братца?.. Алло! Вы меня слышите?

— Я звонила, только чтобы сказать, что больше не нуждаюсь в ваших услугах. Вы совершенно бесполезны. Всего доброго, — холодно произнесла Софья и выключила телефон.

Ганин бросил телефон на тумбочку и снова налил себе.

— Стопочку за технического редактора... — Ганин поискал фамилию в списке. — Кажется, за него уже пили. Тогда за корректора А.Л.Легая. Будь здоров А.Л. С вами весело, парни.

Платов снял цепь с ошейника. Пес остался стоять на месте.

— Ну? Давай гуляй.

Платов потрепал его. Тот отряхнулся, как будто от воды, и, виновато вжав голову и повиливая хвостом, несмело поплелся к воротам.

Платов открыл ворота. Пес вопросительно посмотрел на него. Платов вы-

шел, оставив ворота приоткрытыми, и пошел, не оглядываясь, по дороге. Пес смотрел вслед Платову, а когда тот отошел на полсотни метров, пошел вслед за ним.

Платов ходил по склонам горы, то и дело останавливаясь и примеряя через видоискатель фотоаппарата подходящий ракурс для снимка, но не фотографируя. Пес плелся за ним, держась обособленно.

С метеостанции отправился вахтовый автобус. Пассажиров было немного. Лариса смотрела из окна, как уезжает автобус.

Лариса нашла Платова у заросшей туристической тропы. Ступени каменных лестниц едва угадывались под слоем земли и мусора, местами сохранились перила.

Платов сидел на бревне и пил чай из термоса.

Она села рядом. Он только глянул на нее.

— Почему ты не поехала в город?

— Проспала автобус. Завтра поеду.

— Как ты меня нашла?

— Я и не искала. Я тоже люблю сюда ходить. Раньше в детстве мы сюда в походы ходили. Тут недалеко родник.

Он протянул ей чашку с горячим чаем. Она жадно отпила и вернула чашку.

— Я была уверена, что ты у нас ненадолго.

— Почему? Мне тут нравится. Здесь хорошо. Мне бы не хотелось уезжать. Впервые я нашел то место, где все просто отлично.

Он взял ее руки и стал греть их. Она улыбнулась.

— Где пес? — спросила Лариса.

— Понятия не имею. Он сам по себе. Мы так с ним уговорились.

— У меня в детстве была собака. Вернее, у моего брата была. Но я, мне казалось, любила ее больше. Бастер. Такая большая овчарка. Не немецкая, а какая-то еще. Я не помню. Ей было всего два года.

— По собачьим меркам уже взрослая.

— Но все равно она вела себя, как щенок. Я когда гуляла с ней — всегда отпускала с поводка. Брат запрещал, а я отпускала... Она попала под машину. Я потом неделю, наверное, плакала.

— Бедная ты моя...

Он обнял ее и поцеловал в голову.

— Ух ты.

— Что?

— Здорово. Не думала, что история про мою мертвую собаку может тронуть. Я думала, ты будешь смеяться. Сама не знаю, зачем рассказала.

— О, ты обо всем можешь мне рассказывать. Если у тебя были еще мертвые кролики, или хомячки, или рыбки — давай, я слушаю, — шутил Платов.

Она рассмеялась.

— Жалко, что я не подумала бросить под машину еще и кроликов, — сейчас бы пригодилось.

Они сидели так несколько минут. К ним выбежал пес. Он был весь мокрый и в грязи. Он встал перед ними и, склонив голову набок, смотрел на них умным взглядом.

— А он ничего, — сказала Лариса.

— Хм, — улыбнулся Платов. — Любой будет ничего, пока его на цепь не посадят.

Получив в «Кодаке» два конверта с фотографиями, Платов забросил их в сумку, не открывая, и, расплатившись, вышел на улицу.

Лариса наблюдала за ним с другой стороны улицы. Он ее не увидел.

Платов неспешно шел по улице, Лариса шла за ним на некотором расстоянии.

У него зазвонил телефон. Лариса не слышала, что он говорит. Платов был оживлен, кажется, шутливо флиртовал. У светофора он перескочил улицу перед двинувшимися уже машинами.

Лариса осталась у перекрестка. Она смотрела вслед Платову. Когда зажегся зеленый, она продолжала стоять. Люди толкали ее, стремясь быстрее перейти дорогу...

Вернувшись на метеостанцию, Платов забросил конверты с фотографиями в ящик стола, так и не посмотрев снимки. Сев на диван, он выпил.

Позже он играл с механиком в нарды.

Лариса сидела на диване перед телевизором, рядом сидели еще две женщины. Лариса украдкой наблюдала за Платовым. Тот был увлечен игрой. Он выигрывал, подшучивал над противником и, «оседлав» стул, покачивался, обняв спинку.

В столовой никого уже не было. Платов засунул тарелку с остывшим ужином в микроволновую печь и сел на стол рядом.

Вошла Лариса. Она молча села и начала смотреть на Платова.

— Ну и что смотришь? — наконец спросил он.

Платов улыбался, как будто одними глазами. Они вдруг становились темными, влажными, морщинки вокруг глаз растягивались, он чуть щурился.

— Так. Интересно, — ответила Лариса.

— Что?

Засигналила микроволновка. Платов выключил ее, достал тарелку и поставил ее на стол.

— Хочешь? — предложил он.

Она взяла вилку, и они стали медленно есть.

— Ты не похож на голодного человека, — сказала она, наблюдая, как он равнодушно копается в тарелке.

— Разве?

Под столом он прижался ногами к ее ногам.

— У тебя кто-то есть в городе? — спросила она.

— У меня кто-то есть в городе. У тебя кто-то есть. Какое это имеет значение?

— Никакого.

Он положил вилку. Теперь уже он внимательно посмотрел на нее. Она молчала, думая. Потом подняла голову.

— Тебе никогда не хотелось, чтобы это хоть немного имело значение? — спросила она.

Платов не ответил.

Они помолчали.

— Я, наверное, уволюсь, — сказала Лариса.

— Ну зачем?..

— Всё в порядке. Я давно об этом думала.

Вошел парень в больших наушниках. Он взял пакетик чая, положил его в чашку, залил кипятком и долго мешал сахар, стоя спиной к Платову и Ларисе и покачивая головой в такт ритмичной музыке. Платов и Лариса не слышали мелодии, слышали только голый агрессивный ритм.

Рано утром из окна второго этажа Лариса видела, как Платов отвязывает собаку. Как они вместе уходят с территории станции…

На ипподроме разгорались нешуточные страсти. Народу было особенно много. Платов выгреб из карманов квитки со ставками и, досадливо разорвав, бросил в переполненную урну.

Лошадей уводили в конюшни, у трибуны о чем-то спорили уставшие жокеи и представители администрации ипподрома. Последние были в темных костюмах и трясли какими-то документами.

Платов, досадно хмурясь, смотрел на поле…

Из-за надвигающейся тучи быстро темнело. Такси ехало вверх по склону горы, замедляясь перед шпилькой на серпантине. Далеко впереди появилась фигурка с велосипедом. Проезжая мимо нее, Платов разглядел девушку — та шла вверх по дороге, ведя велосипед за руль. Она с каким-то вызовом посмотрела на Платова, тот отвернулся.

В машине работало радио. Подножье горы укрыл туман.

— Остановись, — внезапно сказал Платов.

— Что?

— Остановись. Дальше я пешком.

Платов вышел из машины, расплатился.

Таксист включил фары, такси развернулось и поехало вниз. Платов остался один посередине дороги. Он смотрел вслед машине...

Ганин сидел на ипподроме. К нему подсел его знакомец.

— Сегодня не ставишь?

— Нет.

Они посидели молча.

— Проблемы?

— Ага.

Они по-прежнему молчали. Ганин достал пару купюр.

— Я сдаюсь. Скажи, почему тебе всегда везет?

— Глупая трата денег. Мог бы спросить, кто сегодня выиграет.

— И ты бы сказал?

— Скорее всего.

— Соблазн велик, но нет, — подумав, ответил Ганин. — Мне интереснее про твою удачу.

Он протянул мужчине деньги, тот положил их в карман, а потом ответил:

— Я знаком с ветеринаром, который осматривает лошадей перед скач-

ками. Он все о них знает, — просто ответил мужчина. — Я плачу ему половину выигрыша.

Ганин рассмеялся.

— Всегда знал, что удача — это чушь собачья!

Мужчина скромно пожал плечами.

В магазине спортивных товаров Ганин долго разглядывал ряды велосипедов.

— Вам чем-нибудь помочь? — спросил вышколенный продавец-консультант.

— Мне нужен велосипед для самоубийства, — ответил Ганин.

— Прогулочный, спортивный или горный?

Ганин развеселился.

— Вы мне нравитесь. Расскажете, какая между ними разница — и я упомяну вас в завещании.

Земля на склонах немного подсохла. Дорога побелела от утренних заморозков. Такси остановилось там же, где и в первый раз. Ганин вышел. Вместе с таксистом они сняли велосипед с багажника. Ганин дул на замерзшие пальцы.

— Что мне делать? — спросил таксист.

— Сколько сейчас на ваших?

— Одиннадцать сорок.

— Отлично. Запомните.

Ганин записал время на обрывке бумажки.

— И всё?

— Да.

Ганин направился к краю дороги. Оценив более пологий склон, сел на велосипед.

— Вы что — серьезно?

— Если я умру, вы можете основать музей идиотов. И назвать его моим именем.

Ганин покатился вниз по склону...

Машины проносились мимо автозаправочной станции на полном ходу.

Хозяин автозаправки достал из торгового холодильника бутылку холодного пива и направился к двери.

За стеклом видна была трасса и проносящиеся мимо машины. Вдруг прямо перед дверью пролетел покореженный велосипед.

Хозяин открыл дверь. Ганин — в разодранной местами одежде, с ушибами и ссадинами, весь в грязи — свалился к стене автозаправки.

— Часы! У вас есть часы?

Хозяин автозаправки посмотрел на наручные часы.

— Есть.

— Сколько сейчас? — спросил Ганин, вытирая кровь с виска.

— Двенадцать двадцать три.

— Очень хорошо.

Ганин откинул голову к стенке и закрыл глаза. Он тяжело дышал.

— Вам чем-то помочь?

— Если вы мой ангел, заберите меня на небеса.

Сидя на выступе облупленного подоконника на автозаправочной станции, Ганин мыл ссадины водой и морщился от боли.

Хозяин автозаправки держал вату и пластыри.

— Точно переломов нет?

Он кивнул на ногу Ганина: коленка под разорванной штаниной была вся в крови, смешанной с грязью.

— Вроде нет... — Ганин пошевелил ногой. — Нет.

Хозяин ушел и вернулся с бутылкой водки.

— Надо обеззаразить.

Он открыл бутылку и полил из нее на колено Ганина.

— А-а-а!

Ганин схватил бутылку и сделал пару глотков.

— Уф! Вы правда мой ангел-хранитель. Вы просто спасли меня. Обещаю: отныне никакого секса с животными.

— 430 рублей.

— Что?

— С вас 430 рублей. Водка-люкс.

Ганин рассмеялся.

— Обожаю этот мир. Господи, спасибо, что продолжаешь меня радовать.

Следователь снял очки и, привстав, сверху донизу осмотрел Ганина.

— Кто это вас так?

— Злобные духи гор.

Ганин стал выгребать содержимое карманов на стол следователя.

— Спиртом пахнет, — принюхав-

шись, подозрительно произнес следователь.

— Слава богу — не серой. Водка-люкс. 430 рублей за бутылку. Мой ангел-хранитель приторговывает. — Наконец Ганин нашел смятую бумажку. — Вот.

— Что это?

— Сорок три минуты. Одиннадцать двадцать — двенадцать двадцать три. На велосипеде. Сорок три минуты.

— Вы спустились с горы на велосипеде за сорок три минуты?

— И оказался как раз у заправочной станции. Я, конечно, не ас...

Ганин рухнул на стул.

— Я вижу, — ответил следователь.

В горах было тихо.

Через спутанные лапы ельника едва был различим горный серпантин, уходящий вниз. Дорога подмерзла, недалеко на метеостанции лаяла собака.

Лариса и Ганин сидели на поручне у горной тропки недалеко от того места, где таксист высадил Платова. Лариса подняла воротник пальто. Ганин включил диктофон и сначала приложил к своему уху, послушал, потом — к Ларисиному.

— Слышишь? — Лариса услышала едва улавливаемые удары. — Это мое сердце. Серьезно. Записал сегодня ночью.

— Что с тобой случилось? — спросила Лариса, глядя на исцарапанное лицо Ганина.

— Ерунда, — ответил он, убирая в карман диктофон. — А вот это тебе.

Он достал из кармана две банки с пленкой. Лариса внимательно посмотрела на Ганина.

— Откуда они у тебя?

— Следователь взял парня той девчонки. Мальчишка сознался, так что Платов тут ни при чем. Он не убивал. Не знаю, легче ли тебе от этого.

На ее глазах появились слезы облегчения.

— Да, — едва слышно выдохнула она.

— Хорошо.

Ганин тяжело вздохнул. Ему было совсем не хорошо и даже чертовски пакостно на душе.

Лариса улыбнулась, вытирая слезы.

— Я, правда, так и не знаю, где его искать, — добавил Ганин, хмуро уставившись в землю. — Но если хочешь, я продолжу для тебя...

— Не надо, — прервала его Лариса.

Они помолчали. Лариса вертела в руках банки с пленкой, потом убрала их в карман пальто.

— Почему он убил ее? Этот мальчик — почему он ее убил?

— Поссорились, она ему нравилась, он ей, видимо, не очень... ну знаешь, такое бывает. У него еще нет иммунитета. Влюбился — и просто не справился. Пережил бы это, потом появилась бы толстая шкура, научился бы не затрачиваться на чувства или вообще избегать их. Стал бы циником или равнодушным. Если бы мы убивали всех, кого любим и кто делает нам больно... — Он решил сменить тему. — Я тут тебе подарок принес.

— Еще?

— Ну да. Сегодня день подарков. Ты не знала? Международный подарочный день.

Ганин достал из сумки почтовый ящик — не стандартный, как в подъездах, а отдельный.

— Это тебе.

— Муж уже сменил замок.

— Ну... Это будет твой персональный.

— И что я буду с ним делать?

— На дверь повесишь. Все, кому ты нравишься, будут писать тебе о своих чувствах. Ящик большой, — уныло шутил Ганин.

— Практично.

— Да. Я тоже так подумал.

Они помолчали.

— Слушай, с пленкой получилось глупо.

Ганин засунул руки в карманы и нахохлился от ветра.

— Очень, — ответила Лариса.

— Согласен.

— И зачем ты пришел?

— Сказать, что Платов невиновен, вернуть пленку... И подумал, что простишь.

— Слушай, Ганин, между нами ничего нет. И не будет.

— Почему?

— Потому что.

Они посидели. Она вдруг стала подозрительно принюхиваться.

— Что?

— Ты что — опять пьян?

Ганин кивнул.

— Клиентка отказалась от моих услуг.

— Я бы давно отказалась. Только дура могла тебя нанять.

— Да нет, она не дура. Она даже не сестра ему, как выяснилось.

— А кто?

Ганин пожал плечами, потом, подумав, сказал:

— Ты права, она дура.

— Что собираешься делать?

— Не знаю. Надо дожить до конца недели. В эти выходные можно будет неплохо разжиться деньгами — нужные люди шепнули имя лошадки. Потом в Москву... А может, пару недель тут еще пробуду — в начале ноября тут серьезные скачки будут. Выиграю, может, тоже лошадь куплю. Хочешь, назову ее в честь тебя?

Ганин не видел реакции Ларисы — она рассеянно смотрела куда-то в сторону от него.

— Серьезно. Соглашайся. Вряд ли кто-то еще предложит тебе такое, — грустно продолжал Ганин.

— Надеюсь... — Она чуть улыбнулась. Даже не улыбнулась, а лицо ее на миг озарилось. Лариса прижала почтовый ящик к груди. — Ну значит... Значит, дело закрыто? — спросила она.

Ганин пожал плечами. Она встала и внезапно поцеловала его.

— Что это?

— Сегодня день подарков, — дружески сказала она и добавила: — Уезжай, Ганин. И... береги себя.

— Зачем? Я предпочел бы умереть во время оргазма, рядом с тобой. Сверху или снизу — мне все равно.

Лариса, не сдержавшись, улыбнулась и пошла по дорожке к метеостанции. Уже метрах в тридцати от него она обернулась.

— Пиши стихи, Ганин. У тебя обязательно получится.

Ганин кивнул.

Лариса поспешила своей легкой походкой вверх по дороге.

Руки Олега сводила судорога, пальцы мелко дрожали. Он стоял и смотрел, не видя. В пролеске было темно из-за нависшей тучи. Олег шумно, рывками глотал воздух. Во рву у заросшей колеи дороги лежала Зоя. Казалось, она просто лежит навзничь на траве, удивленно глядя в небо. Ее курточка была распахнута, в вырезе футболки над левой грудью видна была татуировка бабочки.

Олег, не соображая, что делает, запахнул на девушке курточку, потом поднялся и стал медленно отступать. Споткнувшись, он чуть не упал. На земле лежал велосипед. Он схватил его, сел и помчался прочь...

Потом он стоял под навесом автозаправочной станции. Он обернулся, услышав хозяина автозаправочной станции. Глянув на него, он снова отвернулся к трассе. Если бы хозяин автозаправки был внимательней, он бы заметил, что у парня дрожат руки. Олег сжал руки в кулаки, спрятав их под длинными рукавами толстовки...

Шел дождь, мимо проносились машины, разметая по сторонам потоки воды. Фары слепили глаза. По навесу автозаправочной станции барабанили капли, вода текла по желобам и рушилась на асфальт, а потом, журча, устремлялась в решетку канализации...

Олег смотрел на проносящиеся машины.

Анастасия Истомина (род. в 1977) — сценарист, режиссер. Окончила режиссерский факультет ВГИКа (мастерская К.Шахназарова, А.Эшпая). Член Союза писателей Москвы. Победитель конкурса «Кино без пленки» (2010). Призер отечественных и зарубежных фестивалей. Автор сценариев «Маме» (2002, к/м), «Ночью можно» (2003, к/м), «После дождя» (2004, к/м), «Иван Грозный» (2009, 16 серий, с А.Лапшиным), «Элизиум» (2010), «Выжить после» (12 серий, в производстве).

Аннотации научных статей

Константин Эрнст. Запах времени

Анализируя глобальные изменения в мире и в информационном пространстве, автор исследует меняющиеся сегодня практики зрительского восприятия, особенности психологии зрителя, а также неизбежные трансформации языка современной медиасферы. В статье рассматриваются различные типы телевизионного и интернет-контента, их воздействие на аудиторию разных возрастных групп.

Информационное пространство, психология, медиасфера, контент, Интернет, телевидение

Даниил Дондурей. Ночной и дневной народы

Автор исследует особенности нового времени, вызовов, предъявляемых им человечеству, а также глобальные цивилизационные, технологические и культурные сдвиги, определяющие сознание современного человека, его чувствительность, механизмы восприятия и понимания реальности.

Культурные сдвиги, сознание, современность, механизмы восприятия, реальность

Нина Спутницкая. Самые обаятельные и привлекательные

Рецензия на сериал Валерии Гай Германики «Краткий курс счастливой жизни». Автор тщательно исследует основные сюжетные мотивы, проблематику сериала, раскрывает психологию персонажей, анализирует особенности сериала как специфического культурного продукта, нацеленного на определенную аудиторию.

«Краткий курс счастливой жизни», Валерия Гай Германика, проблематика, сериал, культурный продукт

Катерина Тарханова. Сочувствие госпоже месть

Рецензия на телесериал Валерии Гай Германики «Краткий курс счастливой жизни». Критик исследует фактуру, социологические и психологические аспекты новой работы Германики, анализирует ее персонажи, скрытые смыслы и подтексты. Автор рассматривает сериал как некий пастиш на тему сериалов, являющий собой скорее антисериал, антиформат.

«Краткий курс счастливой жизни», Валерия Гай Германика, социологические аспекты, пастиш, антиформат

Нина Цыркун. Парк советского периода

Рецензия на фильм Алексея Андрианова «Шпион», экранизацию «Шпионского романа» Бориса Акунина. Автор тщательно исследует структуру, материю и нарративные особенности фильма, его ретрофутуристическую стилистику и особую эстетику. Рассматривая фильм в различных контекстах, критик показывает, как принципы, используемые Андриановым, отчасти выводят российское кинопроизводство в достойное самостоятельное пространство.

«Шпион», Алексей Андрианов, Борис Акунин, экранизация, нарратив, ретрофутуризм, российское кинопроизводство

Лидия Кузьмина. Модерн нашей жизни

Рецензия на картину Владимира Мирзоева «Борис Годунов» по одноименной трагедии Александра Пушкина. Тщательно исследуя новую работу режиссера — драму личности и власти, — критик рассматривает ее стилистические и эстетические особенности, проблематику, ключевые психологические коллизии и смыслы, анализирует картину в историческом и культурном контекстах.

«Борис Годунов», Владимир Мирзоев, Александр Пушкин, драма, психологические коллизии, исторический контекст

Владимир Мирзоев. Я делал актуальное кино

Режиссер картины «Борис Годунов» размышляет о судьбе произведения А.Пушкина, о скрытых в нем смыслах, проблемах и его неизменной актуальности, а также рассказывает о своей новой картине, истории возникновения ее замысла, особенностях работы с литературным материалом и о выбранной им специфической стилистике повествования.

«Борис Годунов», Владимир Мирзоев, актуальность, замысел, история, стилистика повествования

Антон Долин. Лифт под эшафот

Рецензия на картину Дрю Годдарда «Хижина в лесу». Критик подробно анализирует сложную многоуровневую структуру фильма, его жанровые особенности, метафорический ряд и персонажи, а также исследует ткань картины и изменчивую философию жанра хоррор.

«Хижина в лесу», Дрю Годдард, многоуровневая структура, хоррор, жанровые особенности

Борис Локшин. Признание Элфорда

Автор анализирует документальную кинотрилогию «Потерянный рай» Джо Берлинджера и Брюса Синофски, судебную драму об осужденных за убийство американских нонконформистов. На материале фильма критик исследует специфику американской системы правосудия, проблемы вины и невиновности, сущности преступления, а также сложные траектории взаимодействия кино и реальности.

«Потерянный рай», Джо Берлинджер, Брюс Синофски, документальное кино, судебная драма, преступление, правосудие

Сергей Анашкин. Насилие как способ коммуникации

Автор проводит глубокое исследование кинематографа Южной Кореи, в частности, темы насилия и агрессии в национальном корейском кино. Анализируя творчество ряда режиссеров и прослеживая историю развития корейского кинематографа, критик выделяет его ключевые особенности, рассматривает характерные для него мотивы, изучает специфику образов и самобытную эстетику насилия, сформированную под воздействием особой мифологии и оригинальных коллизий исторической драмы страны.

Кинематограф Южной Кореи, насилие, эстетика, мифология, образы

S U M M A R Y

Constantin Ernst
Smell of time
A new TV language has not been created yet

Analyzing global world changes in the information span, the author explores changing practices of viewers' reception, features of spectators's psychology and inevitable transformations of the language of contemporary mediasphere. Various types of TV and Internet contents, their impact on audience of different age groups are also considered.

Information span, psychology, mediasphere, content, Internet, TV

Daniil Dondurei
People of the day and people of the night
Language taboos life

Peculiarities of new times, challenges facing mankind as well as global civilizational, technological and cultural shifts, modifying a contemporary individual's consciousness, one's sensuality, mechanisms of perception and understanding reality are considered.

Cultural shifts, consciousness, contemporaneity, mechanisms of perception, reality

Nina Sputnitskaya
The most charming and attractive

Review of Valeria Gai Germanika's A SHORT COURSE OF A HAPPY LIFE (Russia).
The author thoroughly treats the plot and motives as well as the themes of the TV series, discovers characters' psychology, analyzes its features as a specific cultural product aimed at a certain audience.

A SHORT COURSE OF A HAPPY LIFE, Valeria Gai Germanika, themes, TV series, a cultural product

Katerina Tarkhanova
Sympathy for Lady Vengeance

Review of Valeria Gai Germanika's A SHORT COURSE OF A HAPPY LIFE (Russia).
Texture, sociological and psychological aspects of the latest work by Germanika, its personages, hidden senses and subtexts are analyzed. The critic investigates the TV series as a certain pastiche on the theme of TV series, appearing rather an anti-series.

A SHORT COURSE OF A HAPPY LIFE, Valeria Gai Germanika, pastiche, antiformat

Nina Tsyrkun
Soviet park

Review of Alexei Andrianov's A SPY (Russia).
The author thoroughly investigates the adaptation of Boris Akunin's novel; its structure, stuff and narrative features of the movie; its retrofuturistic stylistics and peculiar aesthetics of diesel-punk. Considering the film in various aspects the critic shows how the fundamentals to which the helmer adheres, help Russian film production to enter a realm of its own.

THE SPY, Alexei Andrianov, Boris Akunin, adaptation, narration, retrofuturism, Russian film production

Lydia Kuzmina
Modern of our life

Review of Vladimir Mirzoyev's BORIS GODUNOV (Russia).
The author carefully analyzes the adaptation of Alexander Pushkin's tragedy about drama of a personality and power. The film's stylistic and aesthetical features, themes, key psychological collisions and senses are investigated as well as historical and cultural aspects.

BORIS GODUNOV, Vladimir Mirzoyev, Alexander Pushkin, drama, psychological collisions, historical context

Vladimir Mirzoyev
Godunov, «an effective manager»

The helmer of BORIS GODUNOV ponders over the destiny of Alexander Pushkin's work, its hidden senses, problems and persistent actuality, as well as the history of the film's origin,

peculiarities of dealing with the literary source and the chosen narrative style.
BORIS GODUNOV, Vladimir Mirzoyev, actuality, idea, history, narrative style

Anton Dolin
Lift underneath the scaffold
Review of Drew Goddard's THE CABIN IN THE WOODS. The critic thoroughly analyzes the complex multilevel structure of the movie, its' genre peculiarities, metaphoric range and its' characters, as well as explores the very fabric of the film and the erratic philosophy of horror genre itself.
THE CABIN IN THE WOODS, Drew Goddard, multilevel structure, horror, genre peculiarities

Boris Lokshin
Elford's confession
The author analyzes documental trilogy PARADISE LOST by Joe Berlinger and Bruce Sinofsky, a courtroom drama about American nonconformists convicted of murder. Basing on the stuff of the film the critic dwells on specifics of American justice, problems of guilt and innocence, the gist of crime and complicated trajectories of interrelations between cinema and reality.
PARADISE LOST, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, documentary, courtroom drama, crime, justice

Sergei Yurizditsky:
«Cinema is a cultivated picture»
Conversed by Elena Madden.

Oleg Zintsov — Inna Kushnaryova — Evgeny Gusyatinsky
Taboo
McQueen-variations.

Back to future
Old man: a new vector of the Kazakh cinema
Discussion on Ermek Tursunov's OLD MAN (SHAL) moderated by Gulnara Abikeeva.

Sergei Anashkin
Violence as a mode of communication
Fundamental investigation of the theme of violence and aggression in South Korean cinema. Analyzing creation of some filmmakers and tracing down the history of development of Korean film art, the critic specifies its key features and characteristic motives, specifics of imagery and original aesthetics of violence, which has been shaped under the influence of peculiar mythology and unique collisions of historical drama of the country.
South Korean cinema, violence, aesthetics, mythology, imagery

Andrei Zvyagintsev
No symbolic sense
Conversation with students and teachers of directing department of Moscow Institute of contemporary art.

Bela Tarr:
«Filmmaker is an unhappy profession»
Director's master-class.

Ella Manzheeva
Seagulls
A script.

Anastasia Istomina
A butterfly's wing
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 10.05.12. Подп. к печати 23.05.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13478. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com
Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

ТНТ

Женя + Антон

+ Венц, Катя

+ Даша, Сергей

Почувствуй нашу ЛЮБОВЬ

ДОМ 2

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРТЕМЬЕВОЙ, Ю.БОГОМОЛОВА, Н.ВЕНЖЕР, Л.КАРАХАНА, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, В.МАТИЗЕНА, К.ТАРХАНОВОЙ, А.ФОМЕНКО

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Художественная культура на рандеву с Интернетом
Интернет и современное общество

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«1+1» Оливье Накаша и Эрика Толедано
«БЕЛЫЙ ТИГР» Карена Шахназарова
«ГАМЕР» Олега Сенцова
«МРАЧНЫЕ ТЕНИ» Тима Бёртона
«МСТИТЕЛИ» Джосса Уидона
«ПРОМЕТЕЙ» Ридли Скотта

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
ИВАН ЗАСУРСКИЙ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

НИК БРАНДЕСТИНИ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Демотиваторы
Google и персонализация в Интернете
Необыкновенный фашизм

В РУБРИКЕ ***«MEDIA»***

Проект общественного телевидения
«Медиа, гражданское общество и политическая среда». Конференция НИУ ВШЭ

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Павел Финн, Владимир Фокин. ОСТРОВ ЧУДЕС